

U d'of OTTAWA



39003000632462



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

Dec 7-61

JULIEN BENDA

BELPHÉGOR

ESSAI SUR L'ESTHÉTIQUE

DE LA PRÉSENTE

SOCIÉTÉ FRANÇAISE

Le charme de sentir est-il donc si fort ?

BOSSUET (*Henriette d'Angleterre*).

QUATRIÈME ÉDITION

PARIS

ÉMILE-PAUL FRÈRES, ÉDITEURS

100, RUE DU FAUBOURG-SAINT-HONORÉ, 100
PLACE BEAUVAU

—
1918

17 1967

BELPHÉGOR

DU MÊME AUTEUR

A LA MÊME LIBRAIRIE

LES SENTIMENTS DE CRITIAS (4^e édition) . . . 1 vol.

L'ORDINATION (12^e édition) 1 vol.

AUX ÉDITIONS DU MERCURE DE FRANCE

LE BERGSONISME OU UNE PHILOSOPHIE DE LA MOBILITÉ (5^e édition). 1 vol.

SUR LE SUCCÈS DU BERGSONISME, précédé d'une réponse aux défenseurs de la doctrine (3^e édition) 1 vol.

JULIEN BENDA

BELPHÉGOR

ESSAI SUR L'ESTHÉTIQUE

DE LA PRÉSENTE

SOCIÉTÉ FRANÇAISE

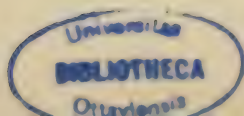
*La Société du Livre a été fondée en 1887
à Paris (Fédération d'Anglais).*

PARIS

EMILE-PAUL FRÈRES, ÉDITEURS

100, RUE DU FAUBOURG-SAINT-DONAT, 100
PLATEAU DE LA VILLE

1918



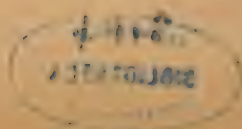
Justification du tirage

N^o 369

B

2421

. 34584



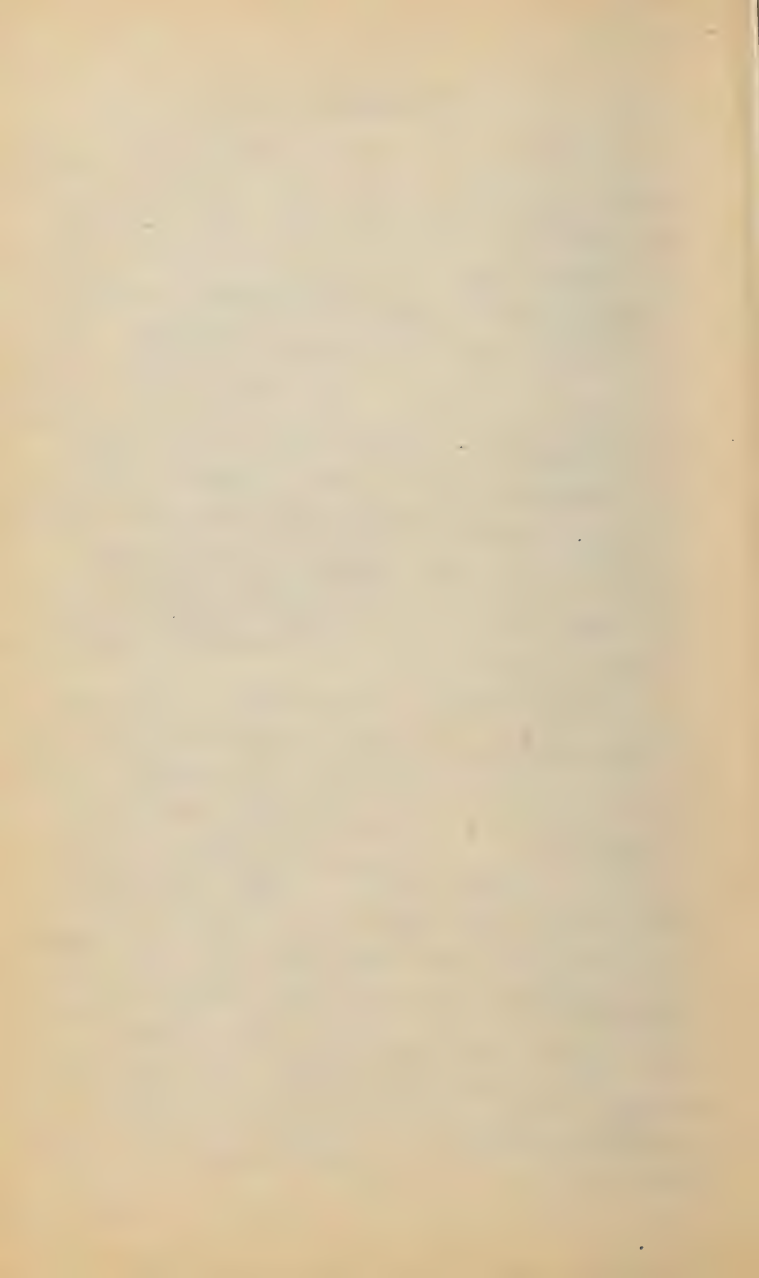
Belphégor

Essai sur l'esthétique de la
présente société française, par
Julien Benda. Paris, 1919-

Ce livre, petit par le volume, soulève de grosses questions; il s'y attaque avec une ardeur allègre, avec un goût très vif des idées et de l'analyse; il sollicite parfois la discussion, souvent l'adhésion, en tout cas l'attention et l'intérêt.

Considérant la "bonne société" française, c'est-à-dire cette classe de privilégiés qui a le loisir de se livrer à des émotions artistiques, telle qu'elle était avant la guerre (et sur le point qui l'intéresse, il ne voit pas qu'elle ait encore beaucoup changé), Benda la juge en ces termes :

La présente société française demande aux œuvres d'art qu'elles lui fassent éprouver des émotions et des sensations : elle entend ne plus connaître par elles aucune espèce de plaisir intellectuel.



Belphégor

Ce goût, il reconnaît qu'elle l'a toujours eu; qu'à aucune époque, même au grand siècle, la société mondaine - le plus souvent dirigée par des femmes - n'a su de prime abord donner ses préférences aux oeuvres des intelligences les plus vigoureuses et les mieux ordonnées. A Racine, à Bossuet, elle a préféré des talents secondaires, ou même des médiocrités. Mais jamais elle n'a manifesté, dans tous les domaines, la haine du rationnel avec cette volonté, cette opiniâtreté, cette universalité qu'on lui voit aujourd'hui. La logique lui fait horreur :

Il suffit d'inviter le lecteur à observer, de ce point de vue, la moindre conversation de salon, sur la politique, sur l'art, sur la religion, sur l'amour, pour qu'il convienne de l'incroyable confusion d'esprit qui y éclate chez ceux qui prennent part, de leur radicale impuissance à concevoir les distinctions d'idées les moins subtiles et les plus rebattues; c'est un patageage général...

On voit souvent dans les journaux, dans les revues, au sujet de questions théoriques, s'engager entre littérateurs des polémiques

Belphégor

parfois très vives, qui font éclater surtout leur impuissance à rester dans les limites d'une question donnée; ils en sortent à tout moment. L'art d'ordonner ses idées, de les exposer avec méthode et de la façon la plus intelligible, n'est plus du tout en faveur. Même les règlements officiels, qui s'adressent pourtant à toutes les classes de la nation, sont généralement si confus et si mal rédigés, que le public n'y comprend rien, pas plus qu'aux instructions qui sont destinées, en principe, à les rendre plus clairs.

Il n'y a pas là seulement une impuissance de fait, il y a aussi, dans la société, une sourde volonté de délaissér l'intelligence pure pour des formes inférieures d'activité. L'essentiel de l'analyse de Julien Benda porte sur ce point. Quelles sont la philosophie, la littérature, les formes d'art qui plaisent à cette société? celles qui déconsidèrent les opérations de l'entendement et de la raison.

J. Benda, qui a écrit sur le bergsonisme des livres de critique très vive, fait naturellement une grande place, dans le présent ouvrage, à

Belphégor

une philosophie dont se réclament tous ceux qui diminuent le rôle et la portée de l'intelligence au profit de l'instinct, de l'intuition et de toutes les puissances obscures du "moi", qui jadis, relativement à elle, étaient jugées subalternes, et radicalement inférieures.

L'intelligence est la puissance organisatrice qui met l'ordre dans le chaos de nos sensations. Sans cet ordre, point de pensée, mais une sorte de rêverie éparse, diffuse, telle qu'on imagine l'instinct des animaux. Suivant la conception intellectualiste, c'est elle qui fait la supériorité et la noblesse de l'homme. Au contraire, selon le bergsonisme, à prendre les choses en gros, l'intelligence, toute nécessaire qu'elle est, est une maîtresse d'erreur. Elle ne donne qu'un symbole décevant de la réalité. Ce qui nous la montre à nu, cette réalité, c'est l'instinct, la "poussée vitale", le jaillissement de l'être. Les catégories de l'intelligence sont autant de cadres abstraits artificiels, qui forment comme une croûte desséchée autour de la vie profonde. L'invention, le génie, l'évolution créatrice sont les

Belphégor

prolongements de cet instinct vital, et ne trouvent dans les opérations proprement intellectuelles qu'une limitation et un obstacle.

Cette philosophie a eu un retentissement considérable dans les divers domaines de la pensée, mais elle n'est sans doute elle-même que l'expression ingénieusement philosophique d'une tendance générale qui se retrouve ailleurs, dans la littérature pure, dans les drames de Maeterlinck par exemple; elle est une réaction excessive contre certains abus des systèmes qui, autre danger, faisaient une part exclusive à la raison.

Si l'intelligence n'est, selon la doctrine à la mode, qu'un voile gênant et trompeur, loin de nous les concepts, les symboles; les raisonnements de la logique, les opérations discursives de l'entendement, tous ces intermédiaires qui altèrent le sentiment de la Vie! C'est par l'intuition, que nous pouvons la saisir; il faut s'unir à l'âme des choses, les atteindre dans leur évolution profonde, enfin se fondre en elles. Il y a là un état de pur amour, un mysticisme d'un nouveau genre, une sorte de

11-11-11
 11-11-11
 11-11-11
 11-11-11
 11-11-11
 11-11-11
 11-11-11

Belphégor

quiétisme artistique.

Ces extases sont naturellement accompagnées d'un élément sensuel, d'une sorte de volupté vague, de plaisir diffus. Notre littérature de société tend, en effet, à devenir de plus en plus émotive. Se sentir vivre en commun avec la nature, sans le moindre effort pour se distinguer d'elle, c'est l'opération d'une sensibilité qui peut être très fine, mais c'est le minimum d'activité et de mérite d'une force douée de pensée.

Connaître, penser, juger, c'est au contraire, se distinguer des choses, lutter avec elles pour les saisir, les dominer, les ordonner, et c'est la plus haute fonction de l'homme; mais c'est ce dont on ne veut à aucun prix.

Nous ne pouvons suivre J.Benda dans le détail de son analyse, qui comprend bien d'autres symptômes du même ordre : haine des idées générales, goût du particulier, et, dans le particulier même, de ce qu'il y a de plus inexprimable; haine de l'analyse, et "soif gloutonne du Tout"; dédain pour les idées claires et distinctes si chères à Descartes, et amour de l'indistinct, du trouble, du fluide; méconnaissance

Belphégor

des qualités qui sont proprement artistiques (équilibre des proportions, gradation des effets, appropriation de la forme au fond, etc), et recherche de l'émotion dans la sympathie que le lecteur éprouve pour l'âme, la sensibilité, la personne de l'écrivain; en psychologie, abandon des caractères généraux, tels que les concevaient les classiques, pour la peinture des traits les plus particuliers et les plus concrets; impatience de toute loi de l'esprit, de tout déterminisme psychologique propre à expliquer; par des relations de cause à effet les idées, les sentiments, les actes des personnages d'une oeuvre littéraire, mais une vive estime pour ceux qui agissent d'une façon tout à fait illogique, imprévisible, exceptionnelle, comme on en rencontre chez les maîtres du roman russe; désir de la nouveauté à tout prix : nouveauté dans le sujet (chose dont se souciait fort peu un Racine ou un Lafontaine), et nouveauté dans la forme; désir qui, dans ce dernier cas, amène des écrivains, souvent d'un très grand talent, à imposer, et des lecteurs, souvent d'une très grande bonne foi, à tolérer des obscurités, des bizarreries ou des

Belphégor

balbutiements d'expression qui sont proprement la négation des vertus de la langue française; affectation, enfin, d'ignorer l'art, et d'être tout nature :

Autrefois les écrivains dénués de métier voulaient passer pour en avoir; aujourd'hui, ceux qui en sont farcis veulent nous faire croire qu'ils ne savent même pas ce que c'est.

Toutes ces analyses de la première partie sont fort pénétrantes, et d'un vif intérêt; on regrette que les éléments n'en soient pas disposés suivant un plan plus net. D'un esprit justement amateur des belles constructions intellectuelles, on serait en droit d'attendre une méthode plus visible. Toujours est-il que J. Benda dénonce avec talent, avec force, un malaise évident et général du goût français, et qu'il est bien venu à soutenir, contre un abus décevant du sentiment et de l'intuition, les droits de l'intelligence et de la raison.

Très justement il note, dans notre public mondain et dans la littérature correspondante, le goût de l'exalté et du pathétique. Le lyrisme, déjà monté si haut chez les romantiques, est poussé chez nos contempo-

Belphégor

rains, si possible, plus haut encore. On ne demande que de l'émoi, et on en demande non seulement à la poésie au roman, au théâtre, mais encore à la critique, à l'histoire et même aux doctrines scientifiques. Dans tous les domaines on se montre beaucoup moins pressé de comprendre que de vibrer avec les âmes, avec la nature, avec les forces primordiales, rudimentaires, mystérieuses.

J.Benda s'élève donc avec raison contre ce lyrisme abusif, exclusif, qui fait tort à la pensée. Mais parfois, en défendant la raison, il se laisse emporter lui-même par la passion. On s'attendrait que, rencontrant enfin des esprits qui n'ont cessé de lutter, comme lui, pour les droits de l'intelligence contre l'émotion romantique, il se réjouit de les voir au moins sur ce point en conformité d'efforts avec lui. On est logicien ou on ne l'est pas. Quand on aime la raison, on doit l'aimer partout où on la rencontre. Mais J.Benda nous dit tout à coup : "On ne voit pas pourquoi le primat de la raison ne serait pas un thème lyrique...Le romantisme de la raison était tout indiqué", et là-dessus il imagine le lyrisme de la rai-

son, pour mettre dans cette catégorie péjorative ceux qui emploient la méthode intellectualiste, rationnelle, à défendre des idées qui apparemment ne lui plaisent point, et pour appeler romantique l'auteur d'Anthinea et de l'avenir de l'intelligence.

On pourrait pousser ce jeu, et chercher chez J.Benda lui-même les germes d'un lyrisme qui s'ignore. Mais ce ne sont là que des jeux, et même de simples jeux de mots.

De même, on est un peu surpris de l'insistance avec laquelle J.Benda range Barrès parmi les adversaires de l'intellectualisme. Romantique, Barrès l'est certainement; mais, s'il est impossible de parler de lui d'une façon complète sans prononcer le mot "lyrisme", il ne l'est pas moins d'éviter le mot "idéologie", et Benda lui-même l'emploi. Aucun écrivain n'a manié l'abstraction et l'analyse avec autant de naturel que Barrès. A l'origine de tous ses élans lyriques, de tous ses émois, il a toujours une idée, une vue de l'esprit. Son thème du culte de la terre, et des morts, en particulier, qui exerce la verve de J.Benda, est, en même temps qu'un sentiment, et même avant d'en être un, une idée



Belphégor

une idée philosophique qui d'accorde parfaitement, par exemple, avec le système d'un Auguste Comte. On a quelque peine à ranger Barrès, lui aussi, parmi les pontifes d'une société qui "entend ne plus connaître aucune espèce de plaisir intellectuel".

Dans la seconde partie, beaucoup plus brève que la première, l'auteur se demande d'où provient cette maladie qu'il y a décrite : "cette frénésie de la société française à faire des ouvrages de l'esprit une occasion d'émoi"?

Faut-il l'attribuer à l'influence juive? J. Benda distingue deux sortes de juifs : les juifs sévères et moralistes, et les juifs avides de sensations. Il les désigne respectivement par ces appellations symboliques : les Hébreux et les Carthaginois, ou encore Jahveh et Belphégor (d'où le titre du livre) :

On ne saurait nier l'empportement des Carthaginois pour la littérature créatrice d'émotions, leur culte du théâtre, du comédien, leur soif (alexandrine) de l'indistinct, du non défini, du mystérieux, de la confusion du sujet et de l'objet.

Mais, selon J. Benda, cette influence n'a fait que s'ajouter à une

Belphégor

tendance qui existait déjà : elle n'a pu se développer que dans une société tout alexandrine elle-même. Il incrimine d'autres influences, entre autres celles des fermes. Brunetière avait déjà déclaré qu'elle fut toujours assez peu favorable à l'éclosion des oeuvres fortes. Ce serait, assurément, une erreur, de s'imaginer que même au XVII^e siècle toutes les femmes pensaient sur les choses de l'esprit avec autant de justesse que Mme de Sévigné ou Mme de La Fayette. Mais, tout de même, on a vu autrefois des mondaines s'intéresser, plus qu'elles ne font aujourd'hui, à de grandes entreprises intellectuelles. Mme de Pompadour intervenait auprès du ministre qui interdisait la publication de l'Encyclopédie. "Se figure-t-on aujourd'hui, s'écrie J. Benda; la maîtresse du chef de l'Etat exigeant du gouvernement la publication de Larousse?"

Notre auteur n'a que trop raison, lorsqu'il allègue comme la principale cause de cette décadence du goût l'abaissement général de la culture, et que, poussant plus loin son analyse, il montre les différents aspects de cet abaissement : l'abandon des lettres antiques, les meilleures institutrices de l'intelli-

gence humaine, le dédain où est tombée l'étude de la logique, qui donnait à l'esprit une solide armature, et sans laquelle, tel un corps aux os amollis, il ne peut que vaciller; sans parler de la théologie (J.Benda, qui n'a rien d'un scolastique, lui rend très impartialement justice), dont l'étude, si répandue aux âges classiques, donnait l'habitude, inoubliable, des fines distinctions logiques, et d'une subtile analyse mentale.

Divers changements sociaux accentuent cet abaissement : l'accession, dans la bonne société, de parvenus du commerce ou de l'industrie, très habiles dans leurs spécialités, mais dont l'esprit, au point de vue de la culture générale, "est proprement à l'état de nature"; l'insécurité des fortunes et des situations; le désir de jouir, la difficulté d'arriver, la nécessité de fournir un travail énorme; en outre - situation nouvelle, - les conséquences terribles de la guerre; partout, la diminution des loisirs. On se demande ce qu'il reste pour la spéculation pure, les exercices de l'intelligence, le jugement purement artistique. On ne veut plus que d'un art qui donne des plaisirs rapides,



sensuels et violents.

Le mal est grand, J. Benda l'expose avec une pénétration et une force singulières. Mais le remède, les espoirs de guérison, où les voit-il? A vrai dire, il n'en voit guère. Pour lui, l'alexandrinisme est un mal nécessaire, la vieillesse fatale de toute société civilisée. Il considère, d'ailleurs, que cet alexandrinisme de la société française n'a point fait tort, comme la guerre l'a surabondamment montré, à ses qualités civiques et guerrières, et qu'il peut fort bien, d'autre part, se concilier avec une grande prospérité économique. Mais il pense que ce qui est en question, le goût même de cette société, ne peut que s'enfoncer dans ce mysticisme sensuel et irrationnel qu'il a décrit. Il semble même écarter, avec une certaine impatience amère, l'idée qu'il pourrait en être autrement. Il prévoit bien des retours de "violent classicisme" (pourquoi violent?), mais il déclare d'avance, d'une façon péremptoire, que ce sera "une mode" et "une forme particulière du besoin de l'excessif".

C'est bien vite décider des choses futures. Peut-être est-il permis de former d'autres espoirs. Dans les années qui ont précédé la guerre, il était possible de dis-

Belphegor

cerner chez les littérateurs des jeunes générations le progrès d'une renaissance classique. Ceux que la guerre a épargnés feront germer la bonne semence.

Parallèlement, un livre intelligent comme celui de J.Benda, manifeste important d'une réaction intellectualiste, est un motif d'espérer.-

Louis Coquelin

AVERTISSEMENT

L'étude qui suit a été écrite, pour la plus grande partie, avant l'année 1914, c'est-à-dire alors que la bourgeoisie française, entourée du bien-être qui convient à son rang et résolue de croire à sa sécurité, avait le loisir de se livrer à des émotions de luxe, notamment à celles que peuvent donner les ouvrages de l'esprit. Depuis, tout a changé et c'est apparemment perdre le sens que de parler des « volontés esthétiques » d'une société dont l'unique soin, pendant quatre ans, fut de se demander si elle ne serait pas ruinée ou si ses fils ne seraient pas tués, et dont tout le souci est aujourd'hui de savoir si la cessation de la guerre va l'assurer vraiment des jouissances de la paix. Toutefois,

dans la mesure où une société avancée conserve, jusqu'en ses plus graves préoccupations, quelque sensibilité à l'inutile et montre encore, par échappées, quelque réaction aux choses de l'art. il nous paraît que l'esthétique de la présente société française continue d'être en sa grande ligne celle que nous dénonçons ici. On ne voit pas, d'ailleurs, pourquoi la guerre, déjà moins apte qu'on ne l'eût cru à modifier les caractères, serait propre à transformer les cultures et changerait des hommes qui ne poursuivent dans l'art qu'une occasion d'émoi en des hommes qui y cherchent un plaisir de l'esprit. On voit plutôt qu'elle doit les renforcer dans leur furie d'émoi. Nos considérations sur la passion de la société française contemporaine pour le trouble mystique, par exemple, sur son horreur du rationnel, sont, croyons-nous, moins que jamais « inactuelles ». Ce n'est pas, du moins, l'accueil fait aux derniers ouvrages de MM. Bourget et Claudel qui fera dire le contraire.

Nous appelons ici société la « bonne société », c'est-à-dire cette classe de personnes privilégiées qui vivent dans l'oisiveté et le raffinement, et dont l'une des fonctions est de s'adonner au « ramage littéraire », voire, de nos jours, scienti-philosophique. La sensibilité esthétique de cette classe n'a point fait jusqu'ici l'objet d'une véritable étude. L'histoire littéraire, par cette même conception qui, dans l'histoire politique, ne sait voir que les rois, n'a guère considéré, en ces matières, que les tendances de certains esprits de marque. Et pourtant, les besoins que les mondains viennent satisfaire aux œuvres d'art, n'est-ce pas un important aspect de leur structure morale, n'est-ce pas une signature de la forme d'âme de cette classe toujours si influente dans l'État et dont toutes les manifestations dès lors sont si dignes d'attention? (1)

(1) Citons toutefois, comme une heureuse tentative dans le genre, l'ouvrage de M. Ch.-M. des Giranges : *la Poésie littéraire sous la Restauration*. « Il semble, dit l'auteur dans son introduction, qu'une histoire littéraire qui serait, à

Nos documents, pour déterminer les tendances esthétiques de la présente société française ont été les professions de foi de five o'clock ou d'après-dîner, les revues et journaux mondains, surtout les œuvres de ces auteurs dont nous croyons pouvoir, en raison de leur succès, penser qu'ils donnent le mieux satisfaction au goût public ou qu'ils le représentent le plus fidèlement. On regrette d'avoir à dire que ces auteurs ne sont pas seulement ceux de second ordre, et que cette loi qu'énonçait jadis un critique ¹⁾, selon laquelle les bons écrivains, eux, loin qu'ils incarnent les préjugés de leur temps, s'y opposent au contraire, ne se vérifie plus de nos jours.

Nous parlons quelquefois, en ces pages, du

fond, une histoire de l'opinion publique, pourrait être réellement suggestive. * M. Paul Lacombe *Taine, historien de la littérature* pense également que l'étude du public et de ses goûts fait partie de l'histoire littéraire. M. Lanson a exprimé souvent des vues dans le même sens. Mais un grand ouvrage d'ensemble reste à faire. Quel beau sujet pour un jeune homme qui y consacrerait sa vie : *Histoire de l'esthétique de la société française*.

(1) Emile Faguet.

mauvais goût de notre société « démocratique ». Nous voulons dire dont les goûts sont devenus ceux du peuple, du moins ceux qu'on attend de lui (indifférence aux valeurs intellectuelles, religion de l'émotion). Nous n'entendons ici ni maudire ni flatter aucun régime politique. Au surplus, nous dirions volontiers avec une femme du XVIII^e siècle : « J'appelle peuple tout ce qui pense basement et communément : la cour en est remplie. » (1)

Novembre 1918.

(1) M^{lle} de Lambert.

BELPHÉGOR

I

Il nous semble que l'esthétique de la présente société française, — plus précisément sa volonté esthétique, — peut s'exprimer d'un mot :

La présente société française demande aux œuvres d'art qu'elles lui fassent éprouver des émotions et des sensations, elle entend ne plus connaître par elles aucune espèce de plaisir intellectuel.

Cette volonté, en sa nature, n'est point propre à ce temps. Dirigée, depuis qu'elle

existe, par des femmes et des jeunes gens, la société française a toujours préféré, dans l'art, ce qui faisait battre son cœur ou caressait ses sens à ce qui pouvait toucher son esprit. La pièce la plus applaudie du siècle « de la raison » fut *Timocrate* et le roman le plus goûté ne fut pas *la Princesse de Clèves* (1). Ce qui est propre à ce temps, c'est l'extraordinaire perfection de cette volonté, sa précision, sa violence; c'est l'application, — la science, — qu'elle met à se satisfaire, à étendre son champ; c'est comme elle est universelle et qu'on la trouve aux âmes dites les plus cultivées; c'est surtout la conscience qu'on en prend, la fierté qu'on en a, les systèmes qu'on en fait.

C'est de quoi nous disons les principaux symptômes.

1. Voir la note A à la fin du volume.

VOLONTÉ QUE L'ART
SOIT UNE UNION MYSTIQUE AVEC L'ESSENCE
DES CHOSSES

L'un des plus éclatants, — dont la plupart des autres dérivent, — est cette doctrine qui veut que l'art consiste en une union mystique avec l'essence des choses. On sait que, selon une école extrêmement populaire de nos jours, l'art doit rompre avec tout ce qui est *idée* des choses, existence d'elles *dans notre esprit*, mais les saisir *dans leur existence propre*, s'unir à leur « principe de vie », à leur « palpitation intérieure », cela par un acte de pur amour, — « sympathie », « intuition », — ou, sombre, par définition, toute espèce d'activité intellectuelle : concepts, symboles, mœurs du langage. « L'esthétique moderne, dit un

de ses apôtres (1), consiste à saisir la réalité *en dehors de toute expression, traduction ou représentation symbolique* » ; elle a pour méthode « l'intuition, sorte de vision centrale qui devient *le rythme même changeant et vécu des choses* » ; cette intuition (c'est l'auteur qui souligne) « ne réfléchit pas ; elle est action, cœur, moi ». « Si la rose, prononce un autre (s'inspirant d'une page de William James), si la rose n'avait pas de nom, elle n'en serait pas moins la puissance de vie et de beauté qu'elle est. S'unir à cette puissance en mourant à ses noms, et plus généralement à tout ce que l'entendement prononce à propos d'elle, telle est la fonction de l'art. » Voilà, certes, une activité étrangement émouvante, et qu'aucune société n'avait encore songé à demander à l'artiste. Les contemporains de Musset et de Lamar-

1 M. Tancrède de Visan, *l'Attitude du lyrisme contemporain*, dernière étude.

time voulaient assurément, et avant tout, de l'émotion dans l'art; mais ils ne l'ont jamais exigée, surtout expressément, jusqu'à extinction de l'entendement. Il y a là un réel progrès.

Nous ne discuterons point cette conception d'un art qui prétend « se passer de symboles »; nous ne dirons pas non plus combien d'écrivains furent artistes (Pétrarque, Matherbe), qui ne « s'unirent point à l'âme des choses », ni que, si certains le furent qui pratiquèrent cette union (par exemple M. Barrès, en certaines pages de la *Grande Pitié des Églises de France*), ils ne le furent point par cet état du cœur, mais par la forme qu'ils lui donnèrent, c'est-à-dire par l'idée qu'ils en prirent. Notre sujet n'est pas de discuter les doctrines de nos contemporains, mais de marquer les volontés qui s'y expriment.

Discernons bien les diverses volontés

d'émoi qu'enveloppe une telle doctrine :

1° L'art doit saisir les choses *dans leur principe de vie*. C'est là, au surplus, un émoi que nos contemporains demandent à toutes les activités de l'esprit : la philosophie, la science (du moins biologique), doivent, elles aussi, comme nous le verrons, leur faire toucher l'objet « dans son essence », dans son « principe évoluant ». Remarquons que, pour surcroît de pouvoir émouvant, ce principe n'est jamais du genre modéré, mais « palpitation », « ignition », « dynamisme » ; l'absolu d'aujourd'hui, comme nous l'avons noté ailleurs (1), n'est plus quiétude, mais agitation ; l'Éternel est devenu passion ; plus que jamais on peut dire du repos, avec le poète,

Qu'on en faisait *jadis* le partage des dieux.

2° L'art doit *s'unir* à ce principe ; il ne doit

(1) *Sur le Succès du Bergsonisme*, p. 175 et suiv.

pas le *regarder*, le *décrire*, ce qui implique en rester distinct, il doit s'y unir, plus précisément s'y *fondre*, s'y *confondre*. C'est là un article formel : « Vous avez enfin compris, dit un penseur moderne en définissant l'état d'âme qui doit, selon nos esthètes, servir de type à l'activité artistique, vous avez enfin compris que si votre connaissance de la trajectoire (dessinée par un mobile parcourant l'espace) ne constituait pas une donnée suffisante, c'est parce que vous la regardiez du dehors au lieu de vous confondre avec le point qui la décrit et d'adopter son mouvement » (1). Aussi bien, quand nos docteurs prononcent que l'art « doit cesser de tourner autour des choses, mais s'installer en leur intérieur », cela ne signifie pas du tout, selon eux, que l'art doit *porter son regard* sur l'intérieur des choses, mais bien au contraire

1. H. Bachelard, *Esquisse sur les données immédiates de la connaissance*, p. 219.

qu'il doit *mourir à toute espèce de regard* (en tant que regarder une chose, c'est toujours lui demeurer extérieur) et se *confondre* à la vie des choses.

Constamment on entend nos prophètes déclarer que l'artiste doit « *épouser le rythme interne des choses* », « *devenir la vie des choses* », « *vivre les choses* ». Remarquons bien cette curieuse volonté, — tout à fait générale (ils l'ont aussi à propos du critique, de l'historien, du philosophe) et si propre à ce temps, du moins comme volonté consciente et formulée, — d'une *abolition de distinction* entre l'artiste et les choses, d'une *dissolution de sa personnalité* dans leur âme, à l'évanouissement de tout jugement, de toute transcendence de lui par rapport à elles. Faut-il dire quelle émotion d'une saveur toute spéciale, quelle exquise défaillance se lie à un tel spectacle? Ajoutons qu'en dehors de cette fusion de l'artiste avec son

sujet, l'« adoption de la vie des choses » est, par elle-même, un spectacle étrangement troublant.

A côté de cette émotion de douce défaillance due à l'image de l'artiste s'évanouissant dans l'âme des choses, notons aussi une *émotion forte*, causée par la vue de la combinaison ignée entre l'âme de l'artiste et celle de l'objet, comme par la vue d'un profond embrassement. Sachons reconnaître aussi, dans leur volonté d'une « installation » à l'intérieur des choses, la soif d'une sorte d'envahissement sexuel des choses, de violation de leur intimité, d'immixtion au plus secret de leur être, soif dont tout le monde conviendra qu'elle n'a rien à voir avec la recherche d'une émotion esthétique. Bien entendu, les émotions que notre analyse rend ici distinctes ne le sont point dans l'âme de nos esthètes, et chacune s'y renforce de la présence des autres.

3^e L'art, pour s'unir à l'âme des choses, doit accéder à un *état de pur amour*, où s'économise toute espèce d'activité intellectuelle; en d'autres termes, l'art doit consister dans un *état affectif pur*. Nous verrons d'autres formes encore de cette volonté qu'ont nos contemporains de contempler, à l'occasion des produits de l'esprit, cette chose infiniment troublante qu'est un état affectif pur. Admirez ici leur puissance, vraiment curieuse chez des personnes du monde, à bien former ce concept — fort abstrait — d'état affectif pur, leur habileté à dénoncer l'activité intellectuelle sous ses aspects les plus subtils : symboles, images, représentations, mœurs du langage. La haine donne du génie (1).

(1) « Qu'est-ce qu'un symbole? Un *signe* mis à la place d'une *réalité*. Or, les poètes contemporains s'en réfèrent à la réalité, au vivant intérieur, et non aux *apparences*, aux signes extérieurs des choses. » (T. de Visan, *loc. cit.*)

Pour ce qui est de la relation du langage avec l'activité intellectuelle, déjà, dans l'antiquité, de purs mondains semblent l'avoir aperçue; toutefois, c'était pour la respecter. N'est-ce pas troublant de lire sous la plume d'une femme du

Observons bien que ce pur *sentiment* des choses, exempt de tout travail intellectuel, n'est point, selon nos esthètes, un *premier temps* de l'activité artistique, un état *nécessaire*, mais simplement *préparatoire*, sur lequel l'intelligence viendra ensuite s'exercer à la manière d'un démiurge; non. — et toute l'originalité de la doctrine est là, — il est l'activité artistique *tout entière*; l'artiste ne doit pas devenir l'âme des choses *pour ensuite la mieux dire*, il doit la devenir *et s'en tenir là*; cela lui suffit à mériter son nom. Voici, sur ce point, une déclaration nette et souvent applaudie : « Il existe au moins une classe de ces privilégiés (qui se meuvent dans la « perception pure », c'est-à-dire dans le pur sentiment des choses, non mêlé d'intellect), *ce sont les artistes...* Ceux-là no

monde, au premier article de notre ire (Sulpicia) : « En quoi ? le père des dieux veut-il enlever aux hommes les arts dont il a doté leur jeunesse, leur âme, *c'est le langage*, la raison qui les guide ? »

s'occupent qu'à élargir leur perception, *sans chercher à s'élever au-dessus d'elle* (1). » Toutefois, comme il faut cependant rendre compte de ce fait que l'artiste *exprime* son sentiment, on a inventé un état où le pur sentiment des choses en devient, *par sa propre nature*, l'expression artistique, un état qui « permet au poète de penser tout d'un coup son poème, de s'intérioriser dans l'objet de son chant, jusqu'à ce que l'expression de ce chant soit son âme même vécue dans le temps de sa conscience. » (2) Mais remarquons bien qu'en tout cela on continue de ne rien demander à l'intelligence; c'est le *sentiment* qui crée l'expression d'art, et fait donc tous les frais de l'activité artistique.

Cette volonté que le seul sentiment

1. H. BERGSON, *la Perception du Changement*, p. 7 et suiv., cité avec enthousiasme par A. du Fresnois, *Gil Blas* du 10 juin 1911.

2) T. de Visan, *op. cit.*, p. 413. Cf. aussi J. Florence, *la Phalange*, sept. 1912 et *passim*. A propos de cette doctrine, voir la note B à la fin du volume.

suffise à l'art, notons que, elle encore, les premiers romantiques eux-mêmes ne l'ont pas connue. Certains l'ont même formellement répudiée : « J'ai eu de l'âme, dit l'un d'eux, c'est vrai : voilà tout. J'ai jeté quelques cris du cœur. Mais, si l'âme suffit pour sentir, *elle ne suffit pas pour exprimer.* » (Lamartine.) (1)

Notons aussi combien cette communion mystique avec les choses est, selon nos docteurs, *essentielle* à l'activité artistique. Elle n'est point une source d'art parmi d'autres sources possibles; elle est la source unique. Qu'un Gautier qui peignit Venise et Tolède *de l'extérieur*, sans « se mêler à leur palpitation »

(1) Il ajoute, dans un respect — peu romantique — pour le travail : « Le temps m'a manqué pour une œuvre parfaite, parce que j'ai dilapidé le temps, en capital du génie. Prodigue du temps, il est juste que l'avenir me manque. Cette « justice », on le sait, ne se fit point.

Remarquons : « J'ai eu de l'âme, c'est vrai : voilà tout. » Seul artiste aujourd'hui ne parlerait de l'âme sur ce ton.

ni les « presser contre son cœur », soit pourtant un artiste, ils l'admettent difficilement. C'est ce qui se voit dans leurs traités d'esthétique, dans leurs « arts poétiques », dont tous les préceptes — « fusion à l'âme des choses », « pénétration en leur mystère », etc. — s'appliquent exclusivement à l'art *mystique*, sans qu'ils songent même à prévenir de cette restriction, tant ils ont dans les moelles qu'il n'y a pas d'autre art.

Marquons enfin cet entêtement qu'ils mettent à appeler *art* une union aphasique avec l'essence des choses. Pourquoi, à tout prix, ce nom impropre ? Pourquoi pas simplement « état du cœur », « amour », « union mystique » ? C'est que, la valeur de nos mots venant encore d'une époque qui plaçait au sommet les qualités de l'esprit, c'est toujours le mot *art*, avec son parfum d'intellectualité, qui reste le mot flatteur. Ce qu'il y a de tragique dans le cas des barbares

modernes, c'est qu'ils vivent sous le régime verbal des civilisés.

Cette conception toute affective de l'art s'exprime encore, chez nos contemporains, sous plusieurs autres formes qu'il est bon de reconnaître, et dont certaines mettent particulièrement bien en relief leur fringale de l'émoi, leur horreur de l'idée :

1° L'art doit être une *perception immédiate* des choses, supprimer tout intermédiaire, tout « voile interposé » entre le monde et nous (ce « voile », c'est les formes de la représentation). Sous cet aspect, l'on touche bien cette soif gloutonne de l'immédiat qui caractérise nos modernes, cette volonté qu'ils ont de boire à même les choses, soit qu'ils prétendent étancher, non pas seulement par l'art, mais par la science, par la philosophie; cette dernière, nous le savons, doit leur donner une « perception directe » du monde, une « donnée

immédiate ». Le plus remarquable, c'est la supériorité qu'ils confèrent à qui se montre capable d'une telle perception, comme si la marque principale de la hauteur d'un être dans l'échelle des vivants n'était pas précisément la faculté qu'il a de remplacer la perception directe par l'indirecte, depuis l'animal qui sait la température d'une eau en la touchant de sa patte jusqu'à l'homme qui la sait par la lecture d'un chiffre sur une colonne de verre. N'oublions pas, au reste, que « perception directe » d'une chose ne veut pas dire, pour eux, vue directe sur cette chose, mais *suppression de toute vue*, coïncidence avec cette chose.

2^e L'art doit donner les choses *dans leur réalité*, non dans les *déformations qu'en fait l'intelligence* (on sait qu'ils viennent de découvrir que l'intelligence « déforme tout ce qu'elle touche. ») Rappelons que cette déformation que l'intelligence fait des choses, — laquelle

est simplement la faculté qu'a l'homme de convertir le monde sensible en chose intelligible, — fut regardée par les mondains du xvii^e siècle, quand Descartes la leur révéla, comme l'honneur même de notre espèce. Cela encore mesure assez bien le progrès de la société française. Au surplus, il serait du dernier comique de voir dans cette horreur de nos contemporains pour la déformation des choses, un amour pour la vérité : Saint-Simon, lui aussi, « déforme tout ce qu'il touche » ; ils le savent, et ils l'en vénèrent. C'est qu'il déforme *avec sa passion*. Ce qu'ils repoussent, ce n'est pas l'altération du vrai, c'est l'altération *faite par l'intelligence*.

C'est ici le lieu de marquer un des traits les plus curieux de cette société : sa haine de l'intelligence. Nous avons dit ailleurs les nombreuses formes par quoi elle manifeste cette haine : sa volonté de confondre l'intelligence avec le raisonnement sec et inin-

ventif, pour la bien mépriser; de croire que les grandes découvertes se font par une fonction (l'« intuition ») qui « transcende » l'intelligence, dans le désordre de l'esprit, hors de toute logique, par une sorte de soufflet à l'intellectualisme; sa joie de constater ce qu'elle croit être les échecs, les « faillites » de la science (au lieu de s'en attrister); d'entendre que l'intelligence n'est liée qu'à nos besoins « pratiques », « utilitaires », au « corporel », à l'« inférieur »; qu'elle est adaptée, que dis-je! qu'elle est *identique* au monde inerte, à la « matière », aux débris de l'univers, etc. Cette détestation violente, consciente et organisée, de l'intelligence, — « intellectuel » est presque devenu un terme de mépris dans nos salons, — constitue une chose tout à fait nouvelle dans une société française. Les hommes de 1830 ne l'ont nullement connue; les « romantiques » d'alors prétendaient écrire pour une élite « intelli-

gente, logique, conséquente. » (1) Elle sera la marque de notre temps dans l'histoire de la civilisation française.

Notons toutefois l'application de ces ennemis de *tout* intellectualisme à déclarer que c'est seulement à l'intellectualisme *mal compris* qu'ils s'en prennent, à l'intellectualisme *scolaire et paresseux* (2); surtout à proclamer qu'ils représentent, eux, « le véritable intellectualisme. » (3) Il est évident que, pour ses détracteurs eux-mêmes, et quoi qu'ils en disent, l'intellectualisme, — du moins, le mot, — conserve une sorte de prestige rémanent. Ainsi les rois barbares, qui venaient détruire la civilisation romaine, ne savaient rien de plus glorieux que d'être appelés consuls (4).

1. Voir la Préface d'*Hernani*.

2. Bergson, Péguy; voir notre *Sources du Bergsonisme*, p. 94.

3. Le Roy; voir *id.*, p. 137.

4. Maint anti-intellectualiste avéré, une fois attaqué comme tel, s'applique à démontrer qu'il ne l'est point. Péguy.

3° L'art doit saisir l'objet *dans sa particularité*. Il convient de distinguer deux sens dans ce commandement, et comme deux degrés successifs du désir d'éprouver. D'abord, on veut dire que l'art *doit créer une forme pour chaque objet* (comme la science une catégorie pour chaque fait), n'évoquer que l'*individuel* (objet de sensation), proscrire le *genre* (objet de pensée). L'idéal de nos délicats, en ce sens, c'est la langue des Hurons, où le verbe qui signifie manger varie autant de fois qu'il y a de choses comestibles; ou encore celle des Iroquois, dans laquelle un mot spécial désigne la queue d'un chien, un autre celle d'un mouton, un autre celle d'un bœuf, mais où il n'y en a pas pour désigner

Note sur M. Bergson : Bergson - Réponse à M. Em. Borel, *Revue de métaphysique et de morale*, janv. 1908 ; Ed. Le Roy - *Revue du mois*, juin 1912). M. Romain Rolland (*Au dessus de la mêlée*, p. 93) traite aujourd'hui les passages de ses livres où il rabaisse l'intelligence d'« un peu paradoxaux ». Barbaires honteux de leur barbarie !

la queue en général (1). Toutefois il n'y a là qu'une abolition incomplète de l'activité intellectuelle : une idée faite pour un seul objet, c'est tout de même une idée ; un nom propre, c'est tout de même un nom. Aussi l'exigence du particulier en art veut-elle dire le plus souvent, chez nos gens, que l'art doit saisir l'objet *hors de toute articulation de l'esprit*, hors de tout nom, dans ce qu'il a « d'unique et d'inexprimable ». (Voir Bergson, Le Roy, etc.)

4° L'art doit donner l'objet *dans sa totalité indécomposable*. Là encore, distinguons deux volontés : d'une part, la simple soif glotonne du Tout ; d'autre part la volonté, une fois de plus, de saisir l'objet dans sa « vie », dans le sentiment qu'il a de son être, — chose en effet indivisible, — et non

1. L'austère xvi^e siècle semble avoir fort bien su sentir, à l'occasion, la valeur du particulier. « La blancheur des dents, dit Saint-Evremond essayant au portrait de son amie, le vermill des lèvres, sont des expressions trop générales pour un charme secret et particulier que je ne puis dépeindre. » Mais d'autres valeurs passaient avant.

dans les aspects, — divers et analysables, — qu'il prend aux yeux de qui l'observe du dehors. Toutefois, sous cette dernière forme, nos esthètes énoncent expressément leur haine pour tout ce qui relève de la *catégorie du nombre*, haine qui a toujours été au fond de tous les séides de l'émotion, mais dont la claire conscience est chose assez nouvelle chez des personnes du monde.

Pour ce qui est de leur soif gloutonne du Tout, elle semble avoir été sentie avec une ardeur toute spéciale par M. Claudel. « Claudel, dit un de ses exégètes (1) et non sans quelque respect pour ce trait, veut tout connaître et tout posséder. Elle (la nature) est une profondeur et une totalité, et cette totalité qu'il ne peut embrasser fait la hantise et le tourment de son esprit. » Suivent des citations impressionnantes. Hélas ! voilà

(1) D. HALÉVY, *Quelques notes aux maîtres*, p. 71.

qui va désespérer Claudel et ses fidèles : il y a un ancien qui a été encore plus loin que lui dans la soif qu'il manifeste; dans une tragédie d'Eschyle, dont il ne nous reste que quelques vers (1), on parle d'embrasser Zeus « qui est le Tout *et ce qui existe au plus du Tout* » !

PROSCRIPTION DE LA NETTÉTÉ EN ART.
CELLE DE L'INDISTINCT.

Un autre trait, voisin du précédent, qui marque encore l'assiduité de nos gens à éprouver de la sensation par l'art, à repousser tout état intellectuel, c'est leur volonté que l'art ignore les distinctions des choses entre elles, les séparations nettes, les contours définis, mais qu'il présente les choses dans leur « indistinction », dans leur « pénétration réciproque », dans leur « mou-

(1) Les *Filles du Soleil*.

vance », dans leur « fluidité ». On n'ignore pas en effet que, d'une part, la perception des choses comme distinctes est l'essence même de l'activité intellectuelle; que, par surcroît, ils le savent à présent (1); et que, d'autre part, l'indistinction, outre qu'elle supprime cette activité détestée, crée une sensation de trouble particulièrement savoureuse. Observons bien, au reste, que l'indistinct, dans l'esthétique moderne, n'est point prisé seulement comme négation du distinct, mais pour lui-même, comme valeur positive. (Voir, par exemple, *l'Évolution créatrice* : « l'idée de désordre ».)

Ici encore, la volonté que nous signalons n'est point nouvelle *en sa nature*. De tout temps, les âmes sensibles eurent de l'attrait pour l'imprécis, pour le mal défini; bien

1 Depuis *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, dont c'est toute la thèse.

avant aujourd'hui, on aimait que l'art pei-
gnît ces instants où,

Sans être nuit, il n'est pas encore jour,

et Hugo goûtait Cellini d'avoir su faire

Un lys qui devient femme en restant lys encore.

Ce qui est nouveau, c'est qu'on ne veut plus
d'autre art, c'est qu'on *méprise* l'art précis,
c'est qu'on a de l'indistinct, non pas le
goût, mais la religion, et au nom d'un
système.

Comment avec des mots, des images,
c'est-à-dire des évocations de choses dis-
tinctes, va-t-on dire l'indistinct? En accumu-
lant les expressions, au lieu de se borner à
celle qui convient, de manière que leur
nombre neutralise en quelque sorte la pré-
cision de chacune d'elles; en procédant par
« approximation » successives », par « trans-
positions d'art », par « suggestions perpé-
tuelles »; en « choisissant les images aussi

disparates que possible » de manière à « empêcher l'une quelconque d'entre elles d'usurper la place de l'intuition qu'elle est chargée d'appeler. » (1) On peut dire que si les anciens mettaient leur effort à corriger le vague des mots, les modernes le mettent à en corriger la netteté.

Cette proscription du contour des objets, cette esthétique de l'indistinct, s'étend à un domaine où elle surprend tout particulièrement : celui des arts plastiques. C'est (pour nous en tenir à l'ordre pictural) la proscription du dessin des choses, l'application à les peindre dans leur « imbrication mutuelle », dans leur « éternel fondu », dans leur « perpétuelle instabilité. » (2) Au surplus, la volonté de la peinture moderne de repousser tout

(1) T. de Visan, *op. cit.*, p. 458.

(2) « Le geste que nous voulons reproduire sur la toile ne sera plus un instant fixé du dynamisme universel, ce sera simplement la sensation dynamique elle-même. En effet, tout bouge, tout court, tout se transforme, etc. » (Manifeste futuriste.)

élément intellectuel se traduit encore dans une autre série de doctrines, dont l'intention, à travers les mille gloses qu'on en donne, peut se résumer d'un mot : susciter l'impression que nous recevons des choses *hors de la signification que notre esprit leur donne*, par exemple l'impression que nous en recevons, le matin, quand nous nous éveillons et alors que notre intelligence ne les a pas encore repérées, ou encore quand nous les regardons la tête entre nos jambes (en jargon philosophique, substituer la *sensation* à la *perception*). On sait qu'il existe, en même temps, une autre école, exactement contraire : celle de la peinture « synthétique » (cubisme) ou de l'abstraction à outrance, qui veut réduire la représentation des choses à quelques formes élémentaires, pures créations de l'esprit. C'est là un cas particulier d'un autre romantisme, que nous verrons plus loin : le romantisme de la raison.

Chose plus curieuse encore : cette imprécision, on la demande à l'idéologie. La critique, la science, voire la philosophie, sont invitées à fuir les idées à frontière arrêtée, les définitions, à procéder par couleurs indécises, par catégories « mouvantes », par « concepts fluides ». Des écrivains qui se donnent formellement pour des penseurs (R. Rolland, G. Sorel, William James) sont prisés pour la « mobilité » de leurs dires, pour la « fluidité » de leur doctrine. Tel critique est loué pour son application à éviter que sa pensée « ne se fige en idée nette », à « poser toutes les affirmations à la fois. » (1) « Maudit le jour, s'écrie un de nos esthètes à propos d'une de ses idoles, maudit le jour où cet esprit se fixerait ! » (2). La philosophie doit consister en une affirmation

(1) *Mercury de France*, 1^{er} août 1911 : « André Gide, critique littéraire. »

(2) HENRI GUYON, *Vers et prose*, tome XXI, p. 63.

« insaisissable » (parce qu'elle doit imiter la vie); le philosophe ne peut procéder qu'« en artiste » (1) (entendez : sans rigueur); la rigueur, « qui est peut-être de mise dans un raisonnement mathématique, est tout à fait hors de propos dans une discussion philosophique » (2), etc... Un penseur du grand siècle (Spinoza) a étonné son temps en lui disant que les idées confuses dérivent de Dieu comme les idées distinctes; on étonnerait le nôtre en lui disant que les idées distinctes dérivent de Dieu comme les idées confuses. Cela encore mesure assez bien le progrès (3).

1. G. RAGNOT, *Revue philosophique*, juillet 1907.

2. J. FLORENCE, *la Phalange*, juillet 1912. — L'indistinction semble être une valeur pour nos contemporains même en matière morale. « Allez donc faire entendre à ces témoins, dit l'un d'eux à propos d'un crime passionnel, que l'âme humaine se referme comme une fleur sensible quand on veut l'éclairer avec la lanterne de Diogène! Allez donc leur dire que l'amour et la haine se composent comme le rouge et le bleu dans la lumière! » (E. JULIA, *Essélair*, 28 nov. 1913.)

3. On sait que déjà Fénelon, — rien ne montre mieux combien il est de notre temps et en rupture avec le « grand

Au fond de ce goût de nos contemporains pour l'écrivain exempt d'idées claires et distinctes, sachons reconnaître quelque chose de plus profond et de commun, apparemment, à toutes les compagnies mondaines : l'attraction pour l'intelligence faible, l'aversion pour l'esprit puissant. Que le lecteur veuille bien évoquer, et en remontant un peu dans l'histoire, la galerie des talents — poètes, penseurs, journalistes, simples cau-

gout ». — s'élève, à propos de Bourdaloue, contre les « divisions », dont « les barrages géométriques empêchent la pensée et l'émotion. » Aussi bien semble-t-il déjà appeler nos symbolistes : il voudrait, en poésie *Lettre sur un poète de son temps*, « un je ne sais quoi qui est une *facilité* à laquelle il est difficile d'atteindre », « un assemblage de tant de choses qui semblent opposées » qui est « presque impossible dans une versification aussi gênante que la nôtre » ; plus trace chez lui de la doctrine de Maynard, qui avait trôné jusqu'alors, selon laquelle chaque vers doit *se détacher* avec un sens plein et complet. Rappelons que son style, du moins dans les *Maximes des Saints*, est traité par Saint-Simon de « barbare, d'obscur, d'ombragé ». — Buffon, au contraire de Fénelon, s'élève (*Discours sur le style*), non pas contre les divisions, mais contre l'*excès des divisions*, et non pas parce que cet excès empêche l'émotion, mais parce qu'il empêche l'*impression d'unité* qui doit ressortir d'un ouvrage. — esthétique éminemment intellectualiste

seurs — chéris de la bonne société. Que d'esprits « fins », « délicats », « aimables », « pleins de grâce »; combien peu d'esprits « vigoureux »! Que de Méléagre, de Pline le Jeune, de La Fare, d'abbé de Choisy, de Jules Janin, de Caro, de Bergson; combien peu de La Rochefoucauld ou de Montesquieu! Que de natures féminines; combien peu d'hommes! Au reste, qu'ont-elles à faire d'« esprits vigoureux », ces personnes dont toute la raison d'être est de rechercher ce qui peut les charmer? Et qui niera le charme d'une certaine faiblesse? (1)

Enfin, à côté de ce mépris de nos mon-

(1) Bien entendu, nous ne venons point parler des « féminins » certains esprits éminemment virils auxquels il a plu de renouer leur fermeté des grâces de l'incertitude; mais indoyants, pourrait-on dire, dont M. Anatole France semble un frappant exemple, et dont l'un s'est un jour trahi lui-même, « Je suis tout naturellement entier en ce que je fais, et marche tout d'une pièce; je n'ai guère de mouvement qui se cache et se dévoile à ma raison, et qui ne se conduise, à peu près, par le commandement de l'un de mes parties, mais d'ailleurs, sans médium intestinal... » Qui parle ainsi? Le prince des « indécis » / Montaigne.

dains pour la distinction des idées, marquons ce trait, — qui n'y était pas nécessairement inclus (car on peut mépriser une chose tout en la possédant; cela est même élégant), — nous voulons dire leur parfaite *impuissance* à pratiquer cette distinction (1). Il suffit d'inviter le lecteur à observer, de ce point de vue, la moindre conversation de salon, sur la politique, sur l'art, sur la religion, sur l'amour, pour qu'il convienne de l'incroyable confusion d'esprit qui y éclate chez ceux qui y prennent part, de leur radicale impuissance à concevoir les distinctions d'idées les moins subtiles et les plus rebattues; c'est un patageage général où l'on s'aperçoit bientôt qu'ils n'ont pas la moindre

(1) On n'observe peut-être pas toujours assez que le dédain pour une faculté de l'esprit coexiste parfois avec le fait qu'on ne l'a point. Voici, par exemple, à propos d'un grand homme, une remarque qui a son prix : « Quant à la logique, il ne fait pas exprès de s'en affranchir. Y manquer sans cesse est l'effet d'un don de nature, auquel il doit la spontanéité et le savoureux imprévu de sa manière. » (Renouvier sur Renan.)

idée de la différence qu'il y a, par exemple, entre la liberté politique et le droit de faire tout ce que l'on veut, entre le pouvoir émouvant d'une œuvre d'art et sa valeur esthétique, entre le sentiment religieux et une croyance formelle, entre l'amour et la tendresse. Aussi bien, tout le monde a pu constater maintes fois, dans les lettres de nos mondaines, leur incapacité d'exprimer avec précision la moindre idée, que dis-je! le moindre fait, de donner avec exactitude le moindre renseignement, de dire, dans l'ordre des choses les plus simples, ce qu'elles veulent dire et cela seulement. On ne peut se défendre de songer que ces gens sont les enfants d'une nation où les mondains se sont appelés Retz, Saint-Evremond, La Rochefoucauld, M^{me} de La Fayette, où les jeunes femmes faisaient couramment des distinctions comme celles-ci : « L'raison passive consiste dans le pur amour, mais ce pur amour peut être sans

elle. » (M^{me} de Grignan). La disparition de toute espèce de puissance dialectique dans une société française sera une des stupéfactions de l'histoire (1).

On peut faire la même constatation au sujet de nos littérateurs. La totale ignorance des principes de l'esprit chez la plupart d'entre eux, et des plus grands, est vraiment chose inouïe. Et nous ne parlons pas de l'effroyable gâchis où ils se débattent dès qu'ils se mettent à manier des idées (voir, par exemple, les polémiques de certains coryphées, au début de la guerre, avec M. Paul Souday à propos de la question Nietzsche, de la question Renan, de la

(1) Bussy-Rabutin écrit (déc. 1678) à un correspondant qui l'invite à des définitions de termes : « Nous disions que le bon air attire le respect. M^{me} de Coligny (c'est sa fille) a avoué qu'il fallait mettre l'estime, et nous y avons souscrit. » Et encore : « Pour moi, j'avais jugé le bon sens et le jugement la même chose. M^{me} de Coligny voulait que le bon sens regardât les pensées et les expressions, et le jugement la conduite. » Il semble que cette aisance d'une jeune mondaine dans la dissociation des idées ait paru toute naturelle à son entourage.

« mystique de la guerre »), mais de choses bien plus modestes. Je sais un de nos « maîtres », qui adresse une lettre au ministre en vue d'obtenir un changement dans sa situation militaire; il s'y prend de telle sorte que, pour comprendre ce qu'il veut dire, on est obligé de le prier de recommencer trois fois. Un autre demande aux lecteurs d'un grand journal de l'argent pour une œuvre de bienfaisance; il s'exprime si clairement, au sujet du mode de paiement, que pendant huit jours les colonnes du journal sont remplies de demandes d'explication de ses correspondants. Qu'on mette, en regard, la précision d'un Racine dans le moindre conseil d'hygiène à son fils, ou d'un Victor Hugo dans ses lettres à ses éditeurs. Nulle part l'abaissement de la culture classique n'apparaît si nettement. (Sur la confusion des genres, voir la note C à la fin du volume.)

Religion de la musique.

Musicalisation de tous les arts.

Sensibilité plasticienne et sensibilité musicale.

Un intéressant aspect de cette répulsion de nos contemporains pour la netteté dans l'art, c'est la valeur quasi suprême qu'ils confèrent entre tous les arts à la musique, en tant précisément qu'ils y saluent l'« art sans formes », la pure « fluidité », l'art « enfin libéré des catégories de l'espace » (rappelons, à ce propos, leur adoration toute spéciale pour une certaine musique moderne « invertébrée », leur mépris pour la musique à idées claires et distinctes, à « ponctuation »); c'est leur désir que la musique serve de modèle aux autres arts, que la poésie, que la peinture, que la sculpture, que l'idéologie elle-même, soient « musicales », imitent la « pure mouvance »,

l'« indéterminé » de cet art élu (1). Rien, mieux que cette volonté de *musicaliser* tous les arts, ne montre l'application de nos contemporains à ne tirer de l'art aucun état intellectuel, mais une pure sensation, comme d'un breuvage ou comme d'une fleur. — Au surplus, la musique n'est pas uniquement vénérée d'eux pour son absence de formes, mais encore pour l'état « affectif pur » qu'elle a le don de créer, pour son rapport étroit avec une « conscience à l'état pur », « d'où la représentation s'est retirée », « dont la condition est végétative et irréductible à l'intellectualité » (2); pour le pouvoir qu'elle a de « suggérer au lieu d'exprimer » (3), procédé qu'on va jusqu'à

(1) La peinture moderne sera « un art entièrement neuf, qui sera à la peinture telle qu'on l'avait envisagée jusqu'ici ce que la musique est à la littérature. » (G. Apollinaire, cité par M. A. Séché, *le Devenir de la conscience française*, 1913, p. 68. Voir tout le développement.)

(2) BAZAILLAS, *la Musique et l'Inconscient*, passim.

(3) T. DE VISEN, *Purgatoires introspect* (s.p. XLII).

demander maintenant à l'idéologie ; et aussi (encore que cette raison s'érige moins en système) pour cette chose particulièrement troublante que constitue le son. Nous dirons plus loin une autre religion encore que l'on en fait parce qu'elle peut exprimer l'âme humaine en sa région « profonde », entendez inintellectuelle.

Peut-être est-il intéressant, pour l'histoire du respect dont ont joui les diverses sensibilités à travers les âges (qui fera cette histoire?), de remarquer combien le respect pour la sensibilité à la musique est chose récente. Salluste déclarait d'une dame romaine qu'elle chantait « avec plus de goût qu'il ne convient à une honnête femme » (1). L'époque impériale semble avoir montré à la fois une grande sensibilité à la musique et assez peu d'estime pour cette sensibilité :

(1) *Elegantius quam necesse est probat*, *Calpurnia*, XXV.

Ammien Marcellin — il est vrai que c'est un soldat — s'élève contre ce goût de ses contemporains (2). Plus près de nous, le grand Arnaud déplorait que « le poison des chansons de Lulli se répandit dans toute la France »; on nous dira que c'était un homme d'Eglise, mais les ecclésiastiques d'aujourd'hui en diraient-ils autant? M^{me} de Motteville dénonçait le goût du roi Louis XIII pour la musique comme un signe de sa nature malade. Saint-Simon inscrit, parmi les tares natives du duc de Bourgogne, son penchant pour la musique. M^{me} de Lespinasse avoue son goût pour cet art, mais elle ne l'a, dit-elle, que lorsqu'elle souffre,

2. Ammien Marcellin, XIV, 6, 8. Voir Friedländer, *Essai historique et critique des sources romaines d'Aquila nova Antiquaria*, p. 204 et suiv. Toutefois cela change avec la décadence. Sicut Ennibaliv, parmi les avantages pour lesquels sa belle-fille désirait de faire un bon mariage, qu'elle eût pour du luth et chanter des vers sur des mélodies de sa composition; il est vrai que ce sont les vers de son beau-père. Plus le jeune fait le même usage de sa troisième femme.

ce qui est loin, pour elle, de signifier qu'il soit supérieur. Aujourd'hui, la sensibilité à la musique confère le patriciat de l'âme : seuls, quelques cyniques, indifférents au mépris de leurs contemporains, avouent qu'ils en sont dénués.

On peut définir plus au fond la tendance que manifeste ici la société moderne. Distinguons deux grandes sortes de sensibilité : l'une — dont la vue et le toucher sont les principaux modes — qui, s'agrégeant autour de l'idée de forme, tire de cette origine un caractère spécial de *netteté* et de *fermeté* ; appelons-la la sensibilité *plasticienne* ; l'autre — l'ouïe, l'odorat, le goût — qui, exempte d'une telle armature, consiste au contraire dans une sensation *sans contour*, incomparablement plus troublante ; appelons-la la sensibilité *musicale*. La première, sans doute parce qu'elle ébranle des nerfs plus évolués c'est-à-dire plus spécialisés, semble une sen-

sibilité plus *localisée*, n'affectant qu'un coin déterminé de la conscience; la seconde semble un envahissement de l'être total. La première est une sensibilité *centralisée*, *rassemblée*; elle est source de *tendue*; la seconde consiste précisément en une sorte de *décentralisation de la conscience*, en une sensation *diffuse* et épandue (1), source éminente d'ivresse et de vertige. Cela entendu, tout le monde conviendra que la sensibilité où tend la société contemporaine, celle qu'elle exalte par ses verdicts et ses doctrines, celle qu'elle veut que l'art vienne satisfaire en elle, c'est éminemment la sensibilité musicale.

Pour faire comprendre ce que nous entendons par sensibilité musicale, nous pourrions citer aussi la sensation d'amour (abstraction faite, bien entendu, de l'idée de l'objet qui la cause; par exemple, la

(1) Voir la note D à la fin du volume.

sensation produite par quelque aphrodisiaque.) Peut-être ne faudrait-il point prendre cette sensation chez l'homme, où elle semble une sensation localisée, mais plutôt chez la femme où elle est, paraît-il, diffuse et épandue. (Sur d'autres raisons pourquoi les sensations de la vue sont infiniment moins troublantes que celles de l'ouïe, de l'odorat, etc., voir la note E à la fin du volume.)

Pour ce qui est de la musique même, faut-il rappeler qu'à côté de la musique, source d'épanchement, il en existe une autre, source de tenue : une musique *plasticienne*? C'est la distinction que faisait Platon quand il bannissait de l'État le mode lydien et recommandait le dorien. C'est aussi celle que Bossuet semble avoir aperçue dans ces curieuses lignes : « La musique que Diodore fait mépriser aux Égyptiens, comme capable de ramollir les courages, était sans doute cette

musique molle et efféminée qui n'inspire que les plaisirs et une fausse tendresse. Car, pour cette musique généreuse dont les nobles accords élèvent *l'esprit* et le cœur, les Égyptiens n'avaient garde de la mépriser : (1).

On pourrait presque prétendre que toute musique, en tant qu'elle est œuvre d'art, est, en un certain sens, plasticienne et non musicale; que la musique, par cela même que son essence est *absence de forme*, ne saurait devenir œuvre d'art qu'en abjurant en quelque sorte sa propre nature et adoptant celle de l'art plastique; comme ce noyé, dont parle Bergson, qui ne parvient à s'assurer la vie qu'en s'accrochant à ce que l'eau lui offre

(1) *Disques sur l'Histoire Universelle* (III, V). (Citons encore ceci.) : « La musique tient le milieu entre la nature matérielle et la nature intellectuelle; elle peut dépouiller l'âme de son enveloppe terrestre ou donner un corps à l'âme; selon les dispositions de celui qui l'écoute, ses accords sont des pensées ou des vœux. » (Chateaubriand, *Œuvre de Raoul*, livre IV.)

encore de solidité. On pourrait soutenir que les grands créateurs en musique, — ceux surtout qui se complurent à la matière la plus fluide, comme un Wagner ou un Debussy, — n'ont été créateurs que parce qu'ils surent, en une certaine mesure, dompter leur pur amour de la musique et s'imposer les mœurs de la plastique. Il y a là l'évocation d'un drame intellectuel où pourra s'amuser l'imagination de nos lecteurs.

Même réflexion pour les écrivains qui, se plaisant de par leur nature à une matière fluide, ont su être de grands artistes : l'auteur des *Réveries d'un promeneur solitaire*, Chateaubriand, souvent Loti. Renan nous semble inférieur à ces maîtres pour n'avoir pas toujours su imposer une forme plastique à la matière fluide où il se complaisait.

Cette distinction du plasticien et du musical, on pourrait également, croyons-nous, l'introduire dans le jugement de cette litté-

rature qui vise à ne toucher que notre sensibilité, et qu'on nomme en bloc *romantisme*. On reconnaîtrait que le romantisme de 1830 (sauf peut-être celui de Lamartine (1)) est plasticien, tandis que celui qui date de la seconde moitié du XIX^e siècle (Verlaine, Barrès) est éminemment *musical*. Rappelons que Baudelaire y a fait entrer l'exploitation des sensations de goût et d'odorat, à quoi certes Hugo et son temps ne songeaient guère. On conviendrait aussi de la prédilection marquée, et systématique, de nos contemporains pour le romantisme musical (2).

(1) Dont, aussi bien, la faveur a considérablement grandi dans ces derniers temps, en raison précisément de son caractère musical. (Voir G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, p. 353.)

(2) Remarquons toutefois que, pour Baudelaire, la poésie semble devoir se rattacher à la musique en tant que celle-ci serait plasticienne : « La phrase poétique peut imiter et par là elle touche à l'art musical et à la science mathématique : la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante ; elle peut monter à pic vers le ciel sans essoufflement, ou descendre vers l'enfer avec la vélocité de toute pesanteur, etc. » *Projet de Préface aux Fleurs du mal*.

Voici un bon exemple, croyons-nous, de romantisme plasticien :

... Nos Béthléemites étaient assis autour de leur bûcher, leurs fusils couchés à terre et, à leurs côtés, les chevaux attachés à des piquets, formant un second cercle en dehors. Après avoir bu le café et parlé beaucoup ensemble, ces Arabes tombèrent dans le silence, à l'exception du scheik. Je voyais à la lueur du feu ses gestes expressifs, sa barbe noire, ses dents blanches, les diverses formes qu'il donnait à son vêtement en continuant son récit. Ses compagnons l'écoutaient dans une attention profonde, tous penchés en avant, le visage sur la flamme, tantôt poussant un cri d'admiration, tantôt répétant avec emphase les gestes du conteur; quelques têtes de chevaux qui s'avancèrent au-dessus de la troupe, et qui se dessinaient dans l'ombre, achevaient de donner à ce tableau le caractère le plus pittoresque, surtout lorsqu'on y joignait un coin de paysage de la mer Morte et des montagnes de Judée. (CHATEAUBRAND, *Itinéraire*, 3^e partie.)

Inutile de marquer l'extraordinaire plastique de cette page, sa volonté de nous émouvoir, selon le mot d'un classique (Buffon), par l'image « vive et bien terminée ». Inutile aussi d'affirmer combien elle sera

moins goûtée de nos lecteurs que telles « fluidités » — d'ailleurs d'un art parfois aussi heureux — de *la Mort de Venise* ou de *Pêcheurs d'Islande*.

CAS PARTICULIER OÙ L'ART TRAITE
DE L'ÂME HUMAINE

Volonté que l'art ne traite pas d'autre sujet

Mais où leur volonté de jouir par l'art est le plus violente, c'est quand l'art prend pour objet l'âme humaine.

Et d'abord il semble que, selon eux, l'art ne doive plus prendre d'autre objet. Certes, à aucune époque, la bonne société n'a fait la première place aux ouvrages qui ne traitent point de cette émouvante matière : le poème de Lucrèce a provoqué chez ses contemporains une attention à peu près nulle, et les *Énéïdes* sur la pluralité des mondes ou les *Principes de la physique* de New-

ton n'ont certes point reçu le même accueil que *la Nouvelle Héloïse*. Toutefois ces écrits de Fontenelle et de Voltaire ont été vivement goûtés de leur époque, et, non pas seulement comme révélateurs de faits et comme l'est encore de nos jours tel ouvrage « vulgarisateur » (par exemple, celui de Fabre sur les insectes), mais comme manifestations littéraires. Quant aux *Époques de la nature*, elles ont suscité un véritable enthousiasme. Où est aujourd'hui la bonne compagnie qui s'engouerait de telles productions? qui estimerait « littéraires » des œuvres qui ne traitent pas de l'âme humaine (quitte à ce qu'elles en traitent sous la forme de « vie des abeilles » ou d'« intelligence des fleurs »)? Cela est si vrai que tous les préceptes de l'esthétique moderne s'appliquent exclusivement à l'art qui traite de l'âme humaine (« il faut que l'artiste se mette à l'intérieur de l'objet qu'il traite », qu'il

en épouse le « principe de vie », etc.) et cela sans qu'on l'articule, tant il vient peu à la pensée de nos contemporains que l'art puisse traiter d'un autre objet.

« La seule matière dont nous nous sentions capables de faire quelque chose, c'est cette matière toujours neuve et palpitante : l'homme, l'homme, et encore l'homme. En ce temps où l'on risque de n'être point reconnu, à moins de porter signe à son chapeau, choisirons-nous un mot de ralliement? Ce sera *Vie d'abord*, vie longue et patiente, active, chargée, difficile, *vie enivrée d'être humaine*. » (*Les Jeunes Gens d'aujourd'hui* : la jeunesse littéraire, lettre de M. Jacques Copeau.)

Toutefois, le dédain qui accueillerait aujourd'hui les *Entretiens* de Fontenelle tient moins à ce que cette œuvre traite de l'inanimé qu'à ce qu'elle en traite de l'extérieur. Croyons bien que *l'Esprit des lois* ou *la Cité*

antique qui traitent de l'homme, mais du dehors, mais par voie d'analyse, ne seraient guère plus sympathiques. Il est probable qu'en revanche, une communion avec Sirius « en sa palpitation interne » serait fort applaudie.

Et ce n'est pas seulement dans l'art qu'ils entendent ne trouver que l'âme humaine, c'est dans la philosophie, dans la science. On sait leur enthousiasme pour cette philosophie, la « vraie » philosophie, la « seule » philosophie, qui consiste exclusivement dans la description et l'exaltation d'un certain état de l'âme (la « durée »); leur vénération pour cette « biologie » dont toute l'affirmation est d'identifier l'évolution de la vie au cours des siècles avec celle de notre conscience individuelle (1). Remarquons, en passant, leur volonté expresse

(1) On sait que c'est toute la thèse de l'*Evolution créatrice*.

d'appeler ces activités « philosophie », « biologie », et non tout simplement, comme il serait juste, « psychologie » pour la première et « poésie » pour la seconde. Toujours cette double volonté de vivre dans le pur sentir et de maintenir, par une sorte de besoin scolaire, les dehors de l'intellectualité.

Est-il nécessaire de dire que cette attitude de nos contemporains n'a rien à voir avec celle du XVIII^e siècle adoptant, lui aussi, comme principal sujet d'attention, l'être humain, et déclarant, avec Bossuet, que « pour devenir parfait philosophe, l'homme n'a besoin d'étudier autre chose que lui-même » ? Ces hommes d'autrefois songeaient, comme Socrate dont ils étaient ici les héritiers, à une préhension toute objective et scientifique de notre nature ; ils n'ont jamais songé à se repaître d'une matière particulièrement « palpitante » et « enivrée

d'être humaine ». Aussi bien, le xvii^e siècle semble bien n'avoir, lui aussi, admis d'autre matière littéraire que l'homme; il est certain que les lecteurs des *Maximes* ou des *Caractères* n'auraient point, comme leurs devanciers, mis au rang des « littérateurs » un Montchrestien traitant d'économie politique, ou, comme devaient faire leurs descendants, un Galiani écrivant du commerce des blés; mais c'était là, chez eux, croyance en l'éminente dignité de notre espèce, non soif de s'en pâmer.

Au surplus, cette soif de la présente société pour l'âme humaine, cette volonté de ne savoir qu'elle, éclate en toutes ses manifestations. On peut dire que tous les entretiens qu'on y entend, qu'ils soient des révélations sur les amours de M^{me} X... ou les intrigues de sa rivale, ou sur les machinations de Z... pour atteindre le pouvoir ou l'Académie, consistent exclusivement à *boire de*

Edme humaine. Et sans doute, au degré près, il en fut toujours ainsi dans les salons. Pourtant on vit autrefois des mondaines se demander entre elles de quoi se composait le rouge qu'elles mettaient sur leurs joues et comment on faisait les bas dont elles étaient chaussées (1); on les a même vues se jeter sur les livres qui le leur apprenaient, harceler le ministre qui les interdisait, le forcer à en autoriser la publication. Les ministres de nos âges démocratiques sont autrement à l'aise : ils peuvent bien interdire toutes les *Encyclopédies* et tout ce qui éclaire l'esprit; dès l'instant qu'ils ne touchent point à ce qui excite le cœur, ce n'est pas les classes dirigeantes qui réclameront. Se figure-t-on aujourd'hui la mai-

(1) Tout le monde connaît la fameuse page où Voltaire conte l'enthousiasme de M^{me} de Pompadour et de son entourage pour l'*Encyclopédie* (Édition du *Centenaire*, p. 278).

tresse du chef de l'État exigeant du gouvernement la publication du Larousse? (1)

*Digression. — Émotion de sympathie
et émotion esthétique*

Cette volonté, — commune, en somme, à tous les temps, — que l'art traite uniquement de l'âme humaine, met en lumière cette vérité : Ce que la plupart des hommes cherchent dans le spectacle des œuvres d'art, c'est une occasion de communier avec des mouvements humains, d'éprouver l'*émotion de sympathie*; ce qu'ils veulent, c'est aimer

[1] Rien n'oppose mieux la société du XVIII^e siècle à la nôtre que cet intérêt que, au milieu de son sentimentalisme, elle portait à l'inanimé. Rappelons que ces lectrices du *Pastor fido*, outre qu'elles accueillaient comme on sait l'exposé des doctrines newtoniennes et les ouvrages de Buffon, suivaient les cours du botaniste Morin, visitaient le laboratoire du chimiste Lemery. De purs littérateurs, comme Houdart de la Motte, se piquaient d'allier la connaissance de la physique au bel esprit; l'auteur des *Lettres persanes* avait fait un mémoire sur la nature de l'écho, et projetait une « Histoire physique de la terre ». Sur l'indifférence de notre temps à l'inanimé, voir notre ouvrage *Sur le Succès du Bergsonisme*, p. 182.

avec des Grioux, haïr avec Iago, trembler avec Desdémone, soupirer avec Phèdre, mourir avec Werther. Aussi bien ne se plaisent-ils qu'à la peinture des sentiments qu'ils sont capables d'éprouver : n'allez pas montrer aux faubourgs les drames de conscience du juste, ni aux femmes les tortures du chercheur d'idées. Pour la même raison, ils se jettent particulièrement, entre les formes d'art, sur celle du théâtre, qui leur permet d'épouser l'émotion humaine jusqu'en sa partie physique, de communier avec le geste, d'éprouver ce que l'on a nommé la *sympathie organique*. Est-ce besoin d'ajouter que l'émotion de sympathie n'a rien à voir avec l'émotion esthétique? (1)

(1) Les moralistes du xvi^e siècle ont vivement noté que l'émotion de sympathie fait le fond du plaisir du théâtre : « Que veut un Cornouille dans son *Cad*, sinon qu'on aime Chimène, qu'on l'adore avec Rodrigue, qu'on tremble avec lui quand il est dans la crainte de la perdre, et qu'avec lui on s'estime heureux lorsqu'il espère de la posséder? » — Molière, *Machin et Réparateur des la Comédie*.

Qu'est-ce donc, pour nous, que l'« émotion esthétique » ? Il est peut-être temps de le dire. C'est l'émotion causée par l'idée que l'on prend des qualités *proprement artistiques* d'une œuvre d'art : par exemple, de la *vie* de cette œuvre (la vie d'une œuvre d'art est toute autre chose que la vie des personnages qu'elle présente), de son unité de signification, de l'ajustement de la forme au fond, du bonheur des proportions, de la gradation des effets, etc. Un bon exemple, si l'on veut, et pour l'emprunter à des mon-

Nicole dit fortement (*De la concupiscence*, XXXI) : « Un spectateur du dehors est au dedans un acteur secret. » Spinoza semble avoir dénoncé d'un mot le caractère de l'âme humaine qui fonde le goût du théâtre et des romans : « Si nous nous représentons un être semblable à nous ayant un sentiment, nous avons involontairement nous-mêmes ce sentiment. » (*Éthique*, III, 27.)

On sait que selon une certaine thèse allemande, dite de l'*Einfühlung*, la sympathie serait liée à *tous* nos sentiments esthétiques, y compris ceux que nous cause le monde inanimé : on veut, paraît-il, se dresser avec la verticale, s'étendre avec l'horizontale, se rouler sur soi-même avec la circonférence, s'épandre avec le ruisseau, gémir avec le vent, etc. (Voir *la Philosophie allemande au XIX^e siècle*, Alcan, 1912.)

dains, en est donné par M^{me} de Sévigné qui goûtait dans *Esther* la « perfection des rapports. » (1) Cette émotion est évidemment des plus élevées et des plus rares : elle suppose, en effet : 1^{re} qu'on soit capable de former des idées abstraites (quoi de plus abstrait, par exemple, que cette idée de *perfection de rapports*?); 2^{re} que ces idées ne restent point, chez celui qui les forme, de pures idées, mais qu'elles y déterminent

(1) Voici une page sur l'exposition de *Bajazet* qui nous semble encore un bon exemple d'émotion esthétique : « Qu'on envisage comment le poète instruit et développe toutes ces choses (sujet, événements, etc.), insensiblement et sans affectation; qu'on examine attentivement le progrès de cette scène, comment le plan de la pièce se trace, s'ordonne et s'arrange naturellement, et sans qu'il y paraisse que le poète s'en mêle, comment toutes les difficultés s'aplanissent d'elles-mêmes; comment les demandes et les réponses d'Acmet et d'Osmin, ou, pour mieux dire, les lumières nécessaires à l'intelligence de la pièce, naissent du fond de la chose; comment ces deux acteurs narrent sans narrer, et instruisent sans qu'ils semblent vouloir instruire : on tombera d'accord de la vérité de ce que je dis, et plus on aura de jugement, plus on sera charmé de l'art qui entre dans cette scène. » (Lange-pierre, cité par F. Deltour, *les Enseignements de Racine au XVIII^e siècle*, p. 406.)

des sentiments. L'émotion esthétique est le type de l'émotion à base intellectuelle.

Convenons toutefois que l'émotion esthétique à l'état pur n'existe pas, et que le plus fort sentiment de la valeur purement artistique de *Tristan*, par exemple, ne saurait laisser d'être altéré par le trouble qui vient du spectacle des malheurs d'Yseult ou de l'audition de la chromatique. Les émotions basses sont seules capables de pureté.

Nous venons de voir, avec l'émotion de sympathie, une émotion produite par la vue de l'œuvre d'art et qui n'a rien de commun avec l'émotion esthétique. On peut en citer d'autres : celle, par exemple, qu'on prend par la vue d'un personnage aimable et malheureux; celle qu'on prend en voyant la tendresse de l'auteur pour son héros (de Chateaubriand, par exemple, pour Chactas ensevelissant Atala); celle qu'on prend en évoquant l'existence d'un cerveau qui crée

cette œuvre d'art, d'une volonté qui se tient derrière cette toile et commande tous ces fils (c'est par besoin de cette émotion-là qu'on veut qu'Homère ait existé; pour l'émotion esthétique, les poèmes homériques sans auteur suffiraient); celle qui résulte du lien qu'on établit entre l'œuvre que l'on contemple et ce qu'elle représente dans la vie de son auteur; j'avoue n'avoir jamais pu, par exemple, voir tomber le rideau sur l'acte de l'atelier des *Maîtres Chanteurs* sans songer qu'il tombait sur vingt années de la vie et de la pensée du maître et sans en être ému; etc... Tout cela, encore une fois, n'a rien à voir avec l'émotion esthétique.

L'art doit présenter l'âme particulière.

Mais montrons leur application à ce que l'art, traitant de l'âme humaine, leur procure de l'émoi et point d'état intellectuel.

Et d'abord, l'art doit ne présenter que des âmes *particulières*, non des types généraux, qui font penser. Foin de nos classiques, qui effacent les désinences individuelles de leurs personnages, ne nous montrent que des *espèces* ! Quand on pense que Molière ne nous dit même pas si Harpagon est gentilhomme ou bourgeois ! si Arnolphe est provincial ou parisien ! Gloire, en revanche, aux maîtres d'outre-Manche qui nous apprennent le poids de leur héros, ce qu'il mange à midi, dans quels draps ils se couche, nous montrent enfin des êtres « vivants » ! (1)

(1) Est-ce pour cette raison que la marquise du Deffand écrivait à un Anglais : « Depuis vos romans, il m'est impossible d'en lire aucun des nôtres » ? Nous croyons que c'est plutôt pour les satisfactions de sentimentalisme qu'elle y puisait. — On sait qu'un ardent réquisitoire contre l'esprit généralisateur de nos classiques se trouve dans Taine (*L'Ancien Régime* ; voir aussi son éloge de Tacite, dans son *Tite-Live*), réquisitoire grandement contredit, d'ailleurs, dans sa *Philosophie de l'art*. Il nous semble que le but de *L'Ancien Régime*, c'est simplement de montrer que ces méthodes d'abstraction, transportées par le xviii^e siècle dans le domaine politique, n'y sauraient produire que des méfaits. Au reste, Taine parle ailleurs de « nos classiques, purs esprits, qui ont porté l'exac-

N'allons pas confondre ce mouvement de nos modernes avec celui d'un Saint-Evremond, demandant à l'auteur de *Mithridate* et de *Bajazet* « plus de particularité dans ses peintures », ou d'un Segrais exaltant Corneille parce que, chez lui, « le Romain parle comme un Romain, le Grec comme un Grec, l'Indien comme un Indien ». C'était là, chez ces critiques, simple souci de vérité, nullement désir de jouer du concret par haine de l'idée générale. Aussi bien, toute la « particularité » dans laquelle ils voulaient qu'on peignît un héros, c'était de le montrer « de son époque et de sa contrée ». Voilà qui laisse encore pas mal de jeu aux généralités (2).

titude des sciences dans la peinture du monde moral, et grâce auxquels parfois on se sait bon gré d'être homme. » Étude sur Stendhal, insérée dans la première édition des *Essais de critique et d'histoire*.)

(2) Sur les poètes du xviii^e siècle et la comédie locale, voir la note F à la fin du volume. — Les mondains du grand siècle semblent n'avoir guère plus que les nôtres fait tête

Il faut convenir que nos contemporains, en leur exigence du particulier en art, sont en somme assez mal servis : l'art français de notre temps, notamment le théâtre, malgré ses prétentions, continue de peindre mal l'individuel; des personnages comme ceux de la *Marche nuptiale* ou de *Maman Colibri*, pour prendre un de nos auteurs le plus souvent salué comme créateur d'êtres « vivants », nous semblent aussi peu particularisés, aussi exclusivement traités en tant que symboles, que ceux de Molière ou même de Dumas fils. N'est pas barbare qui veut.

aux ouvrages de l'esprit en raison de l'universel qu'ils y pouvaient trouver : les sermons de Bossuet, avec leur morale générale, se sont vu préférer, non seulement ceux de Bourdaloue, pleins d'allusions et où ne manquait que le nom « Sévigné », mais ceux de grimauds comme Fromentures, Le Boux, le P. Seraphin, et pour les mêmes motifs; directeur de conscience, attaché à distinguer surtout des « espèces psychologiques », Bossuet a été infiniment moins goûté que Fénelon, éminemment habile à découvrir ce qu'il y a d'individuel dans une âme. N'oublions pas que la *Marianne* de Tristan l'Hermite, où le public vit des allusions aux amours de Buckingham et d'Anne d'Autriche, obtint, et apparemment pour cette principale raison, un succès égal à celui du *Cid*.

On ne manquera pas de nous objecter ici le goût de nos contemporains pour le théâtre « symbolique » de M. Maeterlinck. Est-ce la peine de répondre que ce qu'ils recherchent en cette œuvre, c'est la sensation de trouble, c'est l'état de rêve que donne la vue de l'inconditionné absolu ? On soutiendra difficilement que le goût de spectacles comme *l'Oiseau bleu* ou *Pelléas et Mélisande* soit fait du désir de former des idées à propos de l'âme humaine. Voici, au surplus, l'état d'âme qui préside au goût de ce théâtre :

« Il y a une île quelque part dans les brouillards, et dans l'île il y a un château, et dans le château il y a une grande salle éclairée d'une petite lampe, et dans la grande salle il y a des gens qui attendent. Ils attendent quoi ? Ils ne savent pas. Ils attendent que l'on frappe à la porte, ils attendent que la lampe s'éteigne, ils attendent la Peur, ils attendent la Mort. Ils

parlent; oui, ils disent des mots qui troublent un instant le silence, puis ils écoutent encore, laissant leurs phrases inachevées et leurs gestes interrompus. Ils écoutent, ils attendent. Elle ne viendra peut-être pas? Oh! elle viendra. Elle vient toujours. Il est tard, elle ne viendra peut-être que demain. Et les gens rassemblés dans la grande salle sous la petite lampe se mettent à sourire et ils vont espérer. On frappe. Et c'est tout : c'est toute une vie, c'est toute la vie. » (R. de Gourmont, *le Livre des masques* : Maurice Maeterlinck.)

On voit que la soif des idées générales entre pour assez peu dans le goût de cet art « symbolique ».

L'art doit présenter l'âme hors de toute loi.

Haine de tout déterminisme.

Recherche de l'émotion de surprise.

Soif de la nouveauté.

Un autre aspect de leur application à éprouver de l'émoi par la peinture de l'âme humaine, c'est leur volonté que l'artiste présente les manifestations de l'âme de son héros *hors de toute loi*, que chacune d'elles apparaisse comme *imprévisible* par rapport aux précédentes. « Les grands observateurs de l'âme, prononce un de nos esthètes, que ce soit Stendhal, Tolstoï ou Meredith, n'ont jamais prétendu faire l'histoire naturelle d'un tempérament ou le traiter comme une préparation anatomique. Pour peindre un personnage, ils se bornent à le regarder vivre et à le découvrir à chaque instant.

Quand Fabrice pénètre dans une église et prie Dieu de le seconder dans ses projets de simonie, nous saisissons là un trait nouveau qui complète ce que nous savions de lui, mais qui ne se rattache pas mécaniquement à ses actes antérieurs. Si familier que nous soyons avec les impulsions généreuses de Pierre Besoukhof, nous éprouvons une sorte d'étonnement en le voyant se préparer avec une si charmante ingénuité à assassiner Napoléon. » Qu'il y ait là un pur besoin de surprise, étranger, d'ailleurs, à tout besoin esthétique, c'est de quoi notre esthète fait candidement l'aveu : « Cet élément de surprise, ajoute-t-il, que la manie scientifique du dernier siècle avait chassé du roman y reparait aujourd'hui. On le retrouve avec joie dans des œuvres telles que le *Jean-Christophe* de M. Romain Rolland. Peut-être le roman cessera-t-il désormais d'être un théorème pédantesque pour redevenir le miroir

fidèle de la vie. » (1) Cette « manie scientifique », ce « goût du théorème pédantesque », c'est tout simplement le souci de faire de l'art, non pas « le miroir fidèle de la vie », mais un essai de *compréhension* de la vie. Mais c'est précisément de quoi nos gens ne veulent à aucun prix.

Il ne serait pas honnête d'opposer à un mondain de notre temps le jugement du xvii^e siècle dans la personne d'un humaniste comme Boileau, et de rappeler ces vers célèbres :

D'un nouveau personnage inventez-vous l'idée ?
Qu'en tout avec soi-même il se montre d'accord,
Et qu'il soit jusqu'au bout tel qu'on l'a vu d'abord.

Opposons plutôt à notre mondain un

1. Le *Temps* du 8 août 1911 : « Le testament philosophique de William James », par M. Philippe Millet. L'article est du plus haut intérêt pour notre thèse : on y voit sur le vif l'embourgeoisement des doctrines anti-intellectualistes par un représentant de la bourgeoisie cultivée, sa véritable révolte contre l'esprit scientifique, du moins appliqué aux choses de l'âme.

homme de sa condition, lequel loue Horace « d'avoir enseigné que si un auteur entreprend de faire une tragédie dont le sujet et les acteurs soient entièrement inconnus, il doit une attention particulière au caractère qu'il aura donné à chacun d'eux. Il faut qu'il le soutienne depuis le commencement jusqu'à la fin, sans se démentir en la moindre chose. » (Ch. de Sévigné, *Dissertation critique sur l'Art poétique d'Horace où l'on donne une idée générale des pièces de théâtre et où l'on examine si un poète doit préférer les caractères connus aux caractères inventés*, tome XI des œuvres de M^{me} de Sévigné, éd. Hachette.)

Marquons, d'ailleurs, leur haine contre le déterminisme psychologique et, plus généralement, contre tout déterminisme. On sait leur adoration pour cette philosophie qui veut que le phénomène psychologique ne soit déterminé, ni par l'hérédité, ni par le

milieu, ni par aucun élément extérieur à lui, mais uniquement par lui-même: qui veut, en particulier, que l'œuvre d'art, ou même de pensée spéculative, pour peu qu'elle soit géniale (mais le romantisme n'en considère pas d'autres), ne dépende aucunement des conditions sociales et politiques parmi lesquelles elle naît, mais « uniquement des personnalités qui surgissent à un moment donné », qu'elle soit donc « absolument imprévisible. » (1) Tout le monde discerne ce qu'il y a de sensationnel et d'émouvant dans cette évocation du fait psychologique « commencement absolu », en même temps que dans la croyance en la

(1) H. Brasseur, Réponse à une enquête sur « la littérature avant et après la guerre », *Correspondant* du 15 décembre 1915. Voir dans l'article du *Temps* précité: « Ils nous ont enfin Bergson et James, délivrés du cauchemar déterministe ». Citons aussi ce cri d'un autre homme du monde: « Notre admirable Bergson vient de culbuter le déterminisme » (P. Loti, *Un pèlerin d'Angkor*, p. 232 et suiv.). Pour les causes de l'éternelle impopularité du déterminisme auprès de la bonne société, voir notre ouvrage *Sur le Socrate bergsonien*, p. 69 et suiv., p. 203 et suiv.

totale autonomie de notre personnalité par rapport à l'ensemble du monde tant présent que passé. Rappelons toutefois que, il y a trente ans, la doctrine du déterminisme total (de Taine) avait aussi été l'occasion, pour les âmes romantiques, d'éprouver de grands émois ; « J'accepte mon déterminisme » était un thème chéri (voir les premiers livres de M. Barrès) ; on se pâmait alors dans l'idée de la fatalité du moi. Il n'y a guère que les vues modérées dont le romantisme ne s'accommode point.

Il est à remarquer que, dans la répudiation du déterminisme de Taine, on a repoussé la détermination du moi *par le milieu*, mais on a conservé la détermination *par le passé* (« les morts nous gouvernent »), et aussi celle de la *race*. C'est que celles-là sont des thèmes lyriques, des occasions d'émoi, ce que la première n'est point.

Enfin, c'est le cosmos tout entier qu'ils

veulent voir exempt de loi. Ce n'est pas un des articles les moins goûtés, en cette philosophie dont nos mondains font leur bréviaire, que celui d'après lequel l'essence intime du monde est de même nature que notre conscience, en sorte que chacun de ses moments est « imprévisible » par rapport à ceux qui le précèdent. L'idée d'un monde organiquement désordonné est une source d'émoi à laquelle il semble bien qu'aucune société française n'avait encore songé.

Constatons d'ailleurs, dans tous les domaines, leur répugnance à admettre l'existence d'une loi, leur bonheur à signaler l'exception. Parlez-vous de l'esprit chevaleresque des rois de France? ils vous opposent Louis XI; du caractère ordonné de la littérature du *xviii^e* siècle? ils vous citent La Fontaine; de la tendance rationaliste de la philosophie française? ils vous assènent Maine

de Biran. Il est évident que l'idée d'une règle, d'une continuité, les irrite; la tranquillité des idées générales, le calme que vous y goûtez les exaspère; ils éprouvent là-devant

Le caprice inquiet et le désir moqueur
De renverser soudain la paix de votre cœur
Comme un enfant renverse un verre.

Et puis l'idée d'exception est productrice de sursaut, d'émotion. Spinoza était ivre d'éternité; les séculiers sont dans leur rôle en étant ivres de contingence.

La recherche par nos contemporains de la surprise dans l'art revêt une autre forme que nous ne relèverons pas, parce qu'elle leur est si naturelle qu'ils n'en prennent même plus conscience : c'est la volonté que le sujet de l'œuvre d'art soit *nouveau*. Disons seulement que cette volonté, quoi qu'on prétende souvent, n'a pas été inconnue des âges dits les plus sages. Sans doute, au

xvii^e siècle, des mondains comme Bussy, comme Ch. de Sévigné (voir *loc. cit.*) plaçaient franchement l'invention au-dessous de la composition; un aimable ecclésiastique (le P. Rapin) écrivait en 1670 : « Il faut moins de génie dans l'éloquence pour inventer les choses que pour les arranger »; les dédains de Boileau pour l'invention semblent avoir recueilli les suffrages officiels de son temps; Pascal, La Bruyère, tiennent évidemment pour peu de chose l'originalité de la matière quand ils disent, le premier : « Le choix des pensées est invention », et le second : « La matière n'est pas nouvelle, mais la disposition l'est ». Toutefois, Corneille constate dans une de ses dédicaces : « Vous connaissez l'humeur de nos Français, ils aiment la nouveauté, et je hasarde *non tam meliora quam nova* sur l'espérance de les mieux divertir »; lui-même déclarait, dans l'*Examen du Menteur*, qu'il « donnerait les deux

plus belles de ses pièces pour en avoir inventé le sujet »; La Fontaine dans la Préface de ses *Fables* écrit (non sans quelque amertume) : « Ce qu'on veut aujourd'hui? on veut de la nouveauté. » A la fin du siècle, il n'y a guère que Fénelon qui persiste à estimer peu la nouveauté. Pour Perrault, une des preuves de la supériorité des modernes sur les anciens, c'est qu'« il y a dix fois plus d'invention dans *Cyrus* que dans *l'Iliade* ». Bientôt La Motte se targuera d'avoir dans ses fables le mérite de l'invention, que La Fontaine n'a pas. Enfin, selon La Harpe, la tragédie grecque comporte une véritable tare esthétique en raison de son prologue, qui supprime la surprise. Le fait de ne point demander aux œuvres d'art le choc du nouveau semble bien avoir été de tout temps le propre d'une infime minorité, au tempérament peu violent.

Ce n'est pas seulement le sujet dont on

veut aujourd'hui qu'il soit nouveau, c'est le style de l'auteur, c'est son mode de composition, sa conception du genre qu'il traite, sa manière. L'engouement pour Péguy est évidemment fait en grande partie de ce qu'il écrit « comme personne n'avait jamais fait », et je sais une jeune revue qui reprochait naguère à M. Anatole France d'avoir « chaussé les souliers des siècles », entendez : de ne s'être pas fait une manière « à lui ». Cette esthétique, elle aussi, date déjà de loin en France : Voltaire louait les auteurs du *xvii^e* siècle de ce que presque toutes leurs productions auraient été « dans un genre inconnu à l'antiquité » ; Marivaux déclarait, avant même d'avoir trouvé aucun sujet, qu'il était résolu à présenter une forme nouvelle de la comédie, aimant mieux, disait-il, « être humblement assis sur le dernier banc dans la petite troupe des auteurs originaux qu'orgueilleusement placé

à la première ligne dans le populeux bétail des singes littéraires. » (Ces « singes » s'appellent parfois Molière ou Racine.) Voilà posée, en pleine conscience d'elle-même, la romantique religion de l'originalité en art. — Rappelons que nous eûmes naguère, avec certains disciples de Moréas, la religion, non moins vibrante, de la *non-originalité* (le poète ne doit traiter que des lieux communs, etc...)

*Volonté que l'artiste vive l'émotion qu'il traite,
sans s'élever
au-dessus d'elle par l'entendement.*

Mais le plus significatif, dans leur désir d'éprouver de l'émoi et uniquement de l'émoi par la peinture de l'âme humaine, c'est leur volonté que l'artiste « s'installe dans l'intérieur » du sentiment qu'il traite, qu'il en « épouse le principe d'activité interne », qu'il « devienne » ce sentiment, qu'il le « vive » ; et non pas qu'il le vive afin d'en-

suite le mieux comprendre, mais qu'il le vive et s'en tienne là, en dehors précisément de toute intervention de cette maudite intelligence qui « arrête le mouvement de la vie ». On sait leur mépris — formulé — pour le roman d'analyse, où l'auteur demeure « extérieur » au mouvement d'âme qu'il peint; leur suprême estime, au contraire, pour ces ouvrages où l'artiste paraît se « fondre à la passion de son personnage », hors de toute velleité de jugement. « Le romancier, dit un critique au sujet d'un illustre contemporain et pour l'en exalter, le romancier a été conquis par son héroïne; il a épousé sa folie. Qu'il s'agisse d'Alissa, de Michel ou de Candaule, que d'abord il condamne ou approuve ses créatures, dès qu'il a commencé de peindre, il a perdu le pouvoir de juger. » (1) Tel poète de Jeanne d'Arc ou

(1) Henri Ghéon, *loc. cit.*

de la Vierge Marie est porté aux nues parce que, paraît-il, il « épouse » le sentiment de son héroïne en tant que « pure action », « pure poussée du dedans », à l'exclusion de tout apport d'arrangement ou d'ordre dans la peinture de ce sentiment. Convenons que jamais la volonté d'émoi ne fut plus inventive. Quoi, en effet, de plus émouvant que de contempler *l'exercice* même de la passion humaine? Et quelle hardiesse, quelle nouveauté, de demander un tel spectacle à l'*art*! Voilà de quoi ni Alexandrie, ni Rome byzantine, ni Tyr, ni Carthage, ni aucune société « romantique » ne s'était encore avisée. Il y a tout de même du nouveau sous le soleil.

« J'entends, prononce un poète qu'Aristophane veut ridiculiser, j'entends épouser l'âme de mes personnages. Si je peins des femmes, j'en dois contracter les mœurs. Eh oui! si je compose *Phèdre*, je dois me mettre à faire l'amour. » Voilà un auteur

qui aurait la dévotion de nos esthètes. A Athènes, il y a trois mille ans, il faisait pouffer de rire un public de matelots et de portefaix. On sent le progrès.

Cette volonté que l'artiste épouse le principe d'activité de l'émotion qu'il traite n'a rien à voir, bien entendu, avec celle d'un Saint-Evremond exaltant Corneille d'« être allé au fond de l'âme de ses personnages *chercher le principe de leurs actions* », d'être « descendu dans leur cœur pour y voir *former les passions* et y découvrir ce qu'il y a de plus caché dans leurs mouvements ». Il s'agit, pour le critique du xvii^e siècle, de voir le principe des actions, de *découvrir* la formation des passions, non d'*épouser* ces passions, non de les *rire*, hors tout jugement sur elles.

Le désir de nos gens que l'art soit l'émotion elle-même et non une vue sur elle, revêt encore cette forme : l'art, disent-ils,

doit donner l'émotion dans le « flot indivisible » où elle s'apparaît à elle-même, non dans le « morcellement », dans le « découpage » où l'entendement la voit de l'extérieur. Encore une réalité infiniment émouvante, — dont le concept, au surplus, était assez difficile à former pour des personnes du monde, — et qu'aucune société, même romantique, n'avait songé à demander à l'art. Tout au plus, l'avait-on demandée à l'activité mystique. Remarquons bien que, dans ce « flot indivisible » qu'est pour eux l'émotion humaine, l'idée de *flot* est une source d'émoi et celle d'*indivisibilité* en est une autre; nos esthètes savent se baigner dans chacune d'elles séparément, comme aussi dans leur confluence.

Cette volonté que l'art soit la vie elle-même, et non une vue que l'intelligence prend sur la vie, se manifeste par plusieurs symptômes qu'il est bon de reconnaître :

C'est d'abord l'incroyable proportion, dans la littérature contemporaine, des romans écrits *dans le style direct*, où le héros dit : *Je*, raconte lui-même ses émotions et par là les *revit* sous les yeux du lecteur. Ce genre, par lequel l'auteur (à moins que d'artifice) s'interdit ces *réflexions sur la passion*, qui avaient fait l'honneur d'une La Fayette ou d'un Stendhal, semble être, selon notre temps, le genre du roman par excellence.

C'est aussi leur *religion du théâtre*, en tant que cette forme d'art nous présente l'émotion humaine sous le mode *direct*, semble nous montrer *la vie elle-même*, nous permet, mieux que tout autre, d'oublier l'entendement au travers duquel nous la voyons. Observons bien, à ce propos, que ce qui est nouveau, dans l'actuelle société française, ce n'est point sa furie du théâtre. Cette furie, elle l'eut toujours, et peut-être autrefois plus qu'aujourd'hui : pas la moindre « collation »,

au XVIII^e siècle, sans comédie; la duchesse de Bourgogne ne se déplaçait pas sans une troupe de comédiens; la maréchale de Belle-Isle s'était fait bâtir un hôtel avec une salle de spectacle. Ce qui est particulier à notre temps, c'est la *religion esthétique* pour le théâtre, c'est la volonté d'y voir une forme d'art supérieure. Que la forme d'art de Tabarin ou de d'Ennery — du seul fait qu'elle est du théâtre — soit supérieure au récit ou au roman, voilà ce qu'on n'eût point fait articuler à nos ancêtres, même à leurs femmes.

On ne dira jamais assez combien l'aboutissant logique de l'esthétique contemporaine, c'est l'apologie du théâtre. N'est-ce pas lui qui, par excellence, paraît être « la vie elle-même et non une *idée* sur la vie »? « la réalité, et non une déformation qu'en fait l'intelligence »? Au reste, c'est de quoi certains ont pris conscience : un de nos esthètes

salue ce mouvement, qu'il croit constater, par lequel « le roman serait en train d'adopter les mœurs du théâtre. » (1) Toutefois, l'aboutissant plus nécessaire encore de cette esthétique de « la vie elle-même », c'est l'apologie du comédien; apologie que, d'ailleurs, les commandements de cette esthétique enveloppent parfois dans leur expression même : « Il faut, dit un des inspirateurs des doctrines d'art contemporaines, il faut revivre l'existence du personnage qui vous occupe...., coïncider avec elle; en être *non plus un spectateur, mais un acteur*. » (2) Ailleurs on exalte une connaissance de la vie (« intuition ») qui doit être « *vécue* plutôt que représentée ».

(1) H. Bernstein à propos d'un roman de M. Binet-Valmer (*Matin* du 15 mars 1910). Il est vrai que cet esthète est un maître du théâtre. On trouve un sentiment semblable chez un autre homme de théâtre. (*Wagner, Opera & Drama*, p. 210.)

(2) *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 144.

« jouée plutôt que pensée. » (1) Toutefois, soit manque d'une conscience nette de leur propre vouloir, soit toute autre raison, la suprématie de l'art du comédien sur tous les autres arts n'est point formellement prononcée par nos contemporains. L'esthétique de la vie a là un progrès à faire (2).

Enfin une autre forme de leur vénération pour l'art qui donne *la vie elle-même*, c'est leur enthousiasme pour certains produits de l'esprit qui ne sont, en effet, qu'une pure « poussée vitale », laquelle sait ne se point déranger de son état de « pure poussée » pour se juger ou se bien dire : chroniques, mémoires, souvenirs, lettres

(1) *Évolution créatrice*, p. 158, p. 190.

(2) Évidemment le comédien serait, pour eux, l'artiste suprême dans la mesure où il épouse la passion qu'il représente, sans s'élever au-dessus d'elle pour la comprendre ; exactement le contraire du fameux *Paradoxe* de Diderot. Rien ne montre mieux que ce *Paradoxe* combien l'esthétique du XVIII^e siècle est encore, quoi qu'en disent quelques-uns, profondément intellectualiste.

intimes (1). C'est, en particulier, leur religion pour l'œuvre d'un Saint-Simon, modèle de pure *action passionnelle*, parfaitement exempté de tout souci de se retourner sur elle-même pour se contrôler ou s'ordonner, qu'on admire *en tant que telle*; dont on ne se contente pas de s'émouvoir, mais à quoi on confère une réelle valeur d'art, que certains même paraissent prendre pour modèle. Ne semble-t-il pas, quand on lit la définition que l'auteur donne de sa manière : « Répétition trop prochaine des mêmes mots, synonymes trop multipliés, obscurité qui naît souvent de la longueur des phrases, peut-être de quelques répétitions », qu'un de nos « nouveaux maîtres », tombé au champ d'honneur en 1914, se soit épuisé

(1) « Pour telle de ces lettres (de combattants de 1914) je donnerais les plus beaux vers du plus beau des poèmes. »

R. Rolland, *Au-devant de la mort*. Il est vrai que l'auteur fait nettement profession de mépriser l'art.

à mériter de signer ce programme? Aussi bien, l'estime — littéraire — pour ces *Mémoires*, en raison de la pure passion en laquelle ils consistent, ne date point de notre âge échevelé : il y a soixante ans, un critique bien rassis, — encore qu'il cherche, en général, aux ouvrages de l'esprit l'humanité plus que l'art, — comparant l'œuvre de Saint-Simon à celle de La Bruyère, cachait mal sa plus haute considération pour l'écrivain « vivant », qui « rentre chez lui tout échauffé, et là, plume en main, à bride abattue, sans se reposer, sans se relire, couche tout vifs sur le papier, etc... ». (Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, II, p. 6). Ailleurs le même critique (*Portraits de femmes*, p. 20), ose mettre en même ligne le style de ces *Mémoires* et celui d'un Bossuet ou d'une Sévigné. Ici encore, il faut remonter aux âges non démocratiques pour trouver des personnes capables de discerner que le pou-

voir émouvant d'un ouvrage n'a rien à voir avec sa valeur d'art; capables d'énoncer à la fois que ces *Mémoires* leur causent « des plaisirs indicibles » et qu'ils sont « mal écrits », qu'ils les « mettent hors d'elles-mêmes » et que « le style en est abominable ». (M^{me} du Deffand.) Pour une mondaine d'aujourd'hui, une œuvre qui la met « hors d'elle-même » est par cela seul de la plus haute valeur d'art; c'en est même le vrai critérium (1).

Remarquons ce jugement d'une femme du XVIII^e siècle sur un style que nos contemporains, on le sait, tiennent pour un des plus beaux qui soient. Rien, au surplus, ne caractérise mieux leur esthétique que cette suprême estime pour un style fourmillant de traits saisissants, émouvants comme autant de coups d'épée, mais dont la syntaxe prouve

(1) Sur ce critérium, voir la note G à la fin du volume.

une telle impuissance de l'auteur à prendre quelque conscience du lien de ses idées entre elles qu'il n'achève pas toujours ses phrases. Saint-Simon, d'ailleurs, ne partage point du tout cette esthétique du style : « Je ne me pique pas, dit-il, de savoir bien écrire. »

Signalons aussi le goût de nos contemporains pour l'exhumation des brouillons, des premières ébauches des œuvres, leur vénération pour les ouvrages désordonnés, non composés, où l'auteur n'est point venu, avec sa raison, « altérer le jet de son émotion » : par exemple, pour les *Sermons* de Bossuet parce qu'ils ne sont que des esquisses; surtout pour les *Pensées* de Pascal, « parce qu'elles sont inachevées ». Ici, ils exaltent un écrivain (Péguy) parce qu'au lieu de nous donner sa pensée toute faite, il nous fait assister à ses tâtonnements; au lieu de nous montrer la maison toute

construite, il nous conduit « sur le chantier » (1). Là, ils tancent un éditeur (2) qui, publiant l'œuvre d'un maître, nous supprime les variantes qu'il avoue posséder. Leur dogme, en tout ceci, c'est qu'« en ordonnant son émotion, on la perd ». Comme si tout le problème artistique n'était pas précisément de *l'ordonner sans la perdre*. Comme si l'auteur des *Confessions* ou celui des souvenirs de Combourg n'avaient pas réussi à garder leur émoi tout en y mettant de l'ordre. Comme si l'art ne consistait pas à savoir reconnaître, dans le tumulte des passions qui se pressent en nous sous une action donnée, celle qui est à leur centre, à discerner le lien qui lui unit les autres, à les organiser par rapport à elle, bref à réaliser le mot du puissant maître : « La force vient de l'ordre. » (Taine.) Mais,

(1) Voir *Nouvelle revue française*, nov. 1906.

(2) M. Gaspard-Michel, éditeur du *Splénen de Paris* de Rimbaud. J'ai assisté à certaines de ses vilipèrations.

apparemment, nos esthètes ne se doutent même pas qu'il y a là un problème (1).

Comme toujours, à ces œuvres non composées, mais pleines de choses, on a bien soin d'opposer des ouvrages composés, mais parfaitement vides. Au livre de Montaigne, si peu arrangé que souvent le titre d'un chapitre n'a rien à voir avec son contenu, à ces « champs désordonnés » mais si « fertiles », on oppose « les beaux jardins symétriques où il n'y a rien. » (2) Et les beaux jardins symétriques où il y a quelque chose? Ceux de Buffon? de Spinoza? de Taine? On a bien soin de n'en point parler.

Cette esthétique de la vie a nécessairement créé, chez certains de nos auteurs, la prétention d'ignorer tout ce qui peut former l'écrivain proprement dit et d'être tout na-

(1) Sur la religion des *Pensees* en raison de leur désordre, voir la note II à la fin du volume.

(2) A. DE BERSAUCOURT, *Etudes et recherches*, p. 403.

ture. Semblable au héros wagnérien qui prétendait savoir la musique du seul fait d'avoir écouté les oiseaux, une de nos plus brillantes femmes de lettres répond, de son manoir, à un journaliste : « J'ignore si le latin aide, comme vous le dites, à la « formation d'un écrivain français ». Je ne sais pas, moi. Je n'ai jamais songé à cela. Il fait chaud ici, je suis bien, etc... » (1) Autrefois, les écrivains d'encre de métier voulaient passer pour en avoir; aujourd'hui, ceux qui en sont farcis veulent nous faire croire qu'ils ne savent même pas ce que c'est. Tel est le progrès.

*Que le « pur exercice » de l'émotion
en est aussi l'intellection.*

Chose curieuse : ce pur exercice — expressément *intellectuel* — de l'émotion hu-

(1) COLETTE WILLY, *Mémoires de Femmes*, 1^{er} décembre 1911.

maine, c'est lui qui en est l'intellection! On sait que, selon nos esthètes, la « pure poussée vitale », inconsciente par essence et exempte d'entendement, devient — en se « dilatant », en se « distendant » — « consciente d'elle-même et capable de réfléchir sur son objet. » (1) En d'autres termes, la passion de Phèdre devient, en se distendant, l'activité qui fait la tragédie de Racine, et la poussée des arbres celle qui compose les traités de botanique. Ici encore, la volonté de nos gens n'est nouvelle que par le degré : de tout

1) *Évolution créatrice*, p. 179. Voir une paraphrase de cette doctrine par J. Florence dans la *Phalange*, juillet 1912. Pour M. Claudel, sentir implique connaître, sans que le sentir ait même à se « dilater ». C'est ce qu'il exprime sous la forme d'un calembour : « Toute sensation est une naissance; toute naissance est co-naissance. » (*De la co-naissance du monde et de soi-même*, art poétique, p. 118.)

Citons encore cette déclaration de M. Suarès, qu'un de nos esthètes (M. Fr. Lefèvre) prenait récemment pour épigraphe d'une étude sur la *Jeune Poésie Française* (Rouart, 1918) : « Le profond amour a la véritable connaissance ». Un autre (*Revue germanique*, janv. 1914) se prosterne sous cette parole de Nietzsche : « Fais avec ton sang et tu verras que le sang est esprit. »

temps, les sentimentaux voulurent que le sentiment fût en même temps la science du sentiment, qu'il en fût même la seule science: M^{me} de Staël affirmait qu'« aimer en apprend plus sur les mystères de l'âme que la métaphysique la plus subtile », et Michelet proclamait que c'est dans sa « sympathie pour la vie humaine » que Geoffroy-Saint-Hilaire avait puisé les bonnes méthodes biologiques (1). Au surplus, on conçoit qu'il soit doux de se dire que, du fait (assez facile) que l'on vit une passion, on en est par cela seul un profond scrutateur; il est évidemment agréable à Mimi Pinson de songer que, par les seuls battements de son petit cœur, elle contient, en puissance, plus de

(1) Le passage suit qu'en le cite. Ayant conté le dévouement du grand savant, lors des massacres de septembre, pour essayer de sauver des malheureux prêtres, Michelet ajoute : « **A** celui qui avait montré une si courageuse sympathie pour la vie humaine, Dieu accorda comme récompense de pénétrer le mystère de la vie, d'en comprendre les transformations, comme nul ne le fit jamais. Cet héroïsme de tendresse lui révéla la nature : il y pénétra par le cœur. »

pensée sur l'amour que Stendhal et Spinoza.

Leur argument, en ce désir que la réelle intelligence d'un sentiment soit prolongement du sentiment lui-même, c'est que — historiquement — ceux qui montrèrent, sur tel sentiment humain, les vues les plus profondes sont des êtres qui ont *éprouvé* ce sentiment, qui l'ont *reçu*. Admettons le fait. Mais la vraie question, ici, est celle-ci : l'activité par laquelle ils formèrent ces vues profondes sur un état du cœur est-elle *de même nature* que celle par laquelle ils le vécurent ? Peut-on passer de l'une à l'autre par « dilatation », c'est-à-dire par continuité ? Ou bien y a-t-il entre elles deux, et malgré que la première requerre peut-être la seconde comme antécédent nécessaire, une dualité d'origine, un hiatus ? C'est là de ces questions qu'il suffit qu'on pose pour qu'on les résolve. J'admets qu'une Lespinasse trouve cette vue profonde sur un mouve-

nient humain : « La plupart des femmes n'ont pas besoin d'être aimées; elles veulent seulement être préférées » parce qu'elle a *écou* le tourment d'aimer sans retour; je ne crois pourtant pas qu'elle la trouve par un pur *prolongement* de son action de souffrir, mais bien en faisant appel à une tout autre fonction, qui est une faculté singulièrement aiguë de former des concepts et de les lier entre eux; j'ose croire (qu'on me pardonne cette lèse-démocratie) que la petite ouvrière sans culture, qui n'a pour elle que sa douleur, pourra la « dilater » jusqu'à la fin de ses jours sans trouver jamais rien de pareil. J'accorde encore qu'un du Bartas ait fait son admirable description du cheval parce qu'il s'occupait chaque matin à se mettre à quatre pattes, à ruer, à gambader, à hennir, à *être cheval* (1); j'ai idée toutefois que l'élaboration

(1) Voir Sainte-Beuve, *Tableaux de la poésie française au 17^e siècle*, p. 100.

de son tableau est d'un tout autre ordre d'activité que ses hennissements. Quant à ce que *vivre* un sentiment soit une bonne préparation pour le comprendre, c'est ce que personne n'a jamais nié, encore qu'on demeure troublé de voir qu'un Froissart, qui n'a jamais quitté son fauteuil de chanoine, ait fait les meilleures des descriptions de bataille, qu'un Balzac ait donné des souffrances d'une mère inquiète une peinture dont je ne vois l'équivalent sous la plume d'aucune femme (1), et qu'une description du cheval au moins aussi heureuse que celle de du Bartas ait été faite par Virgile qui, selon toute vraisemblance, ne se mettait pas à quatre pattes.

D'autres fois on nous parle d'une poussée vitale qui, au lieu de « se dilater » pour devenir intellection, « se retourne sur elle-

(1) *Mémoires de deux jeunes mariées.*

même ». Nous demandons : Où donc la poussée vitale prend-elle, *en elle-même*, le simple désir d'un tel mouvement ? Ce seul désir n'est-il pas déjà une rupture de cette « pure poussée » d'avec sa propre nature ? une importation étrangère ? proprement une infection de l'esprit critique ? Au reste, la doctrine, par ailleurs, le proclame formellement : « Ces choses (de la « vie profonde »), l'instinct seul les trouverait : *mais il ne les cherchera pas.* » Retenons, en tout ceci et une fois de plus, cette double volonté de nos esthètes : se baigner au pur émotionnel et garder en même temps les avantages qu'ils continuent d'attacher au renom de l'intelligence.

*Autres volontés impliquées dans celle
qu'on vient de dire.*

Au fond de cette volonté que l'artiste se fonde à son héros, il y a encore d'autres

désirs d'émoi que celui de toucher l'émotion *en acte*. Il y a, d'abord, le désir dont nous parlions plus haut, d'assister au spectacle d'une *abolition de distinction*, d'une *fusion de deux objets en un seul*, spectacle singulièrement troublant quand ces objets sont *deux âmes*. (Le goût de nos contemporains pour ces sortes de spectacles se voit encore à leur engouement pour ces enseignements, soi-disant catholiques (Ed. Le Roy), où le monde dérive de Dieu par des « élans » de ce dernier, qui ne laissent place à aucune discontinuité entre la source de vie et son produit, et font de ces systèmes, quoi qu'en disent leurs adeptes à leurs heures d'embarras, une brillante modernisation de l'émanatisme alexandrin.) — Puis il y a le désir que l'artiste, ne demeurant point *extérieur* à l'âme qu'il traite, ne lui demeure point *supérieur*. Nous touchons là une volonté très générale de ce temps, qu'on pourrait

appeler la haine pour la *transcendance* de l'auteur par rapport à son sujet; haine toujours vive, quelque sujet que traite l'artiste, parce que toute transcendance implique jugement et liberté d'esprit, mais qui s'exaspère tout particulièrement quand ce sujet est le cœur humain (1). C'est ce qui apparaît en toute lumière dans leurs sorties contre l'analyse, qu'ils n'aiment déjà guère quand elle s'applique au monde inanimé, mais qu'ils poursuivent de leur furie quand elle s'attaque à l'âme humaine. Qu'on nous permette

(1) Le public d'aujourd'hui semble dire à l'auteur : « Vous nous présentez l'émotion humaine, votre rôle est terminé, vous, intermédiaires, disparaissiez. » C'est là, évidemment, une des raisons de son amour pour le théâtre, ou cette disparition lui paraît obtenue. C'est, en particulier, une des raisons de son goût les haïsses seulement par des motifs politiques pour le théâtre de M. de Porto-Riches, où un critique signalait récemment « une *Paro-Midi* du 11 décembre 1911) la volonté de donner « la vérité directe, la vie même, sans transposition symbolique » et, par suite, la possibilité pour le spectateur d'ignorer la pensée de l'auteur.

Sur le goût des gens du xix^e siècle, au contraire, pour l'intermédiaire qu'est l'artiste entre la vie et nous, voir une pénétrante page de M. Lanson, *Revue*, p. 120.

de rapporter ici un passage d'un de leurs leaders, ailleurs cité par nous, qui exhale à merveille leurs rancœurs : « Devant ces prétentions de l'intelligence (à assigner des conditions matérielles à nos sentiments), nous nous sentons heurtés, diminués dans notre vie intime. Et je ne dis rien de la légitime impatience que provoque en nous la disproportion quelque peu ridicule entre le programme de ces auteurs (Spinoza et Taine) et leur exécution. De telles comparaisons (« le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre »), froidement instituées, sont à nos yeux des menaces pour ce que notre âme a de plus précieux. Il semble qu'en expliquant l'origine de nos sentiments, on en détruise en même temps la valeur... » (William James, *l'Expérience religieuse*, p. 8.) Qui ne sent, disions-nous, que, si les explications de « ces auteurs » étaient meilleures, l'auteur de ce passage n'en

serait pas plus content, et que ce qui l'exaspère contre l'analyse, ce n'est pas qu'elle explique mal le sentiment, c'est qu'elle prétende l'expliquer? — Enfin, dans cette volonté que l'artiste se fonde à son héros, plus précisément qu'il soit « conquis » par lui, qu'il « perde tout pouvoir de le juger », il y a le désir de le voir, non seulement na point « transcender » son sujet, mais être dominé, abattu, terrassé par lui: spectacle évidemment fort pathétique. Ici encore, le plus curieux, c'est qu'un tel désir soit devenu consciencieux, formel, organisé. Ajoutons qu'il est un des éléments du succès de la littérature des femmes, lesquelles sont d'ordinaire « dominées par leur sujet au lieu de le dominer », comme je l'ai entendu dire un jour à un critique, pour les exalter.

Religion de l'art subjectif.

Vouloir que l'artiste se fonde à l'âme qu'il présente conduit naturellement à souhaiter qu'il présente sa propre âme. A qui se fonderait-on mieux qu'à soi-même? C'est la religion de l'art *subjectif*, articulée déjà par l'époque romantique, mais dont on peut dire que c'est notre temps qui en a pris la vraie conscience. Non seulement on a presque posé en précepte que l'artiste ne devait dire que lui-même (1), non seulement la plupart des auteurs révéérés depuis vingt ans n'ont guère conté que leur âme (2), non seulement on a

1. « Je crois surtout, déclare M^{re} Aurel, dans l'avant du livre qui trahira l'homme intérieur; on ne perdra plus ses instants à dépayser l'œuvre, c'est-à-dire à attribuer ses visions à tel ou tel personnage étranger. » (*Mercur de France*, 1^{re} mai 1911.)

2. Péguy, Claudel, Suarès, Romain Rolland (selon qu'on envisage *à un-Christophe* comme un exposé de l'âme de l'auteur ou comme un nouveau voyage d'Anacharsis). Aussi bien cherche-t-on vainement, depuis MM. France ou Hermand, l'écrivain un peu notoire qui s'occupe à peindre les mœurs?

venéré plus que jamais et systématiquement ces œuvres « consubstantielles à leurs auteurs et à leur vie » (Pascal, Nietzsche), mais on s'est mis à définir, dans l'intérieur du moi, un moi *plus profondément moi*, plus unique, plus individuel, plus *incommunicable* (celui de notre pure sensibilité, purgé de toute *idée*, surtout de toute *idée générale*), et à vouloir que ce fût *dans ce moi-là* que l'artiste vint se dire (c'est la violente préférence accordée à Baudelaire sur les romantiques de 1830). Enfin, on a statué que l'expression de ce moi ne se pouvait pas faire par un penchant de l'intelligence de l'artiste au-dessus de son propre cœur, mais par une communion mystique de lui avec lui-même, par une sorte de self-étréinte aphasique et inintellectuelle, dont l'évocation — jointe à celle du moi « incommunicable » — fait évidemment quelque chose d'infiniment troublant. On voit que la volonté de la

société française de jouir du subjectif a fait quelques progrès depuis *le Lac* et le *Souvenir*.

L'esthétique du subjectif, elle encore, est tellement intégrée à l'âme de nos contemporains qu'ils ne conçoivent même pas qu'il puisse y en avoir d'autre. Qu'un maître ait pu un jour écrire les vers suivants, cela provoquera sans doute chez nos jeunes gens une vraie stupeur, comme lorsqu'on nous apprend que des sociétés ont pu vivre sans vénérer le courage ou l'honneur :

... C'est là qu'un grand peintre, avec pleine largesse,
D'une féconde idée étale la richesse,
Faisant briller partout de la diversité,
Et ne tombant jamais dans un air répété :
Mais un peintre commun trouve une peine extrême
A sortir dans ses airs de l'amour de soi-même ;
De redites sans nombre il fatigue les yeux,
Et, plein de son image, il se peint en tous lieux (1).

Il est clair que les reproches d'ipséisme,

(1) Molière, *la Gloire du Val-de-Grâce*. On trouvera aussi une apologie de la « diversité » d'un auteur chez Saint-Evremond, à propos de Pétrone.

que ces vers font à un écrivain, passeraient aujourd'hui pour autant de compliments. On remarquera : « mais un peintre *commun* ». L'attachement à soi-même considéré comme signe de vulgarité d'âme ! *Sic transit...*

Marquons encore, ici, le goût de nos contemporains (assurément en baisse depuis la guerre) pour le *culte du moi*, j'entends pour ces auteurs qui s'attachent à eux-mêmes, non plus dans un embrassement mystique et forcené, mais dans une manifeste pretention de jouissance réfléchie et d'élégant « dilettantisme ». Il y a là, dans le tranquille plaisir qu'une âme prend à se humer elle-même, un spectacle, sinon étonnant, du moins capiteux à la façon d'un parfum, et dont on comprend l'attrait pour certaines sensibilités avancées; l'auteur du *Jardin de Bérénice*, assez peu savoureux pour son lyrisme idéologique tant vanté, ne laisse évidemment pas d'être agréable par l'arôme

de sa vanité. Nous touchons là, d'ailleurs, un trait remarquable à bien d'autres points de vue : qu'une société française, que les héritiers de ceux qui disaient, non seulement : « le moi est haïssable », mais : « il est ridicule de parler toujours de soi, fût-ce à soi-même » (Saint-Évremond), goûtent des auteurs dont les phrases comencent par : « J'aime que... », « Il me plaît que... », « J'éprouve que... », c'est là une chose qui ne manquera pas de surprendre celui qui fera l'histoire de l'éducation dans ce pays. Au surplus, la prétention qu'affiche un écrivain de bafouer les convenances du lecteur est visiblement une recommandation pour le public moderne (c'est évidemment un des éléments du succès de Péguy ou de M. Claudel) : outre que l'arbitraire est toujours un spectacle émouvant, on sait que certains délicats goûtent une volupté à se sentir méprisés. (Voir les annales de l'érotisme.)

Volonté que l'art peigne l'âme élémentaire.

Enfin marquons encore, dans leur furie d'éprouver de l'émoi par la peinture de l'âme humaine, ce raffinement dont aucun de leurs devanciers ne s'était avisé : j'entends leur volonté que l'art peigne l'âme dans cette région infiniment troublante où elle est « pur instinct », « pur désir », « pur agir ». On connaît leur véritable culte pour cet art (Maeterlinck, certains Russes) qui peint exclusivement les sentiments les plus élémentaires, — la surprise, la colère, la peur, surtout l'instinct sexuel, — et qui se plaît à les peindre dans leur entière pureté d'instinct, c'est-à-dire sans les altérer, non seulement par aucun sentiment moral, moins encore par aucune *idée*, mais par aucune *organisation*, par aucune *suite*

dans le sentir, par aucune fixité de direction (toutes choses « intellectuelles »); qui s'efforce de les montrer dans leur parfaite « mouvance », dans leur pure qualité d'« états naissants », d'« inquiétude d'âme ». Il est clair que, pour nos esthètes, la capacité de peindre ces émouvantes régions est le critérium même de l'art. J'ai sous les yeux des lignes où un critique mondain (1) signale la science d'un de nos auteurs à peindre l'âme féminine dans sa plus pure mobilité; très évidemment aux yeux de ce critique, la réussite d'une telle peinture signifie le sommet de l'art bien autrement que d'avoir su peindre Julien Sorel ou le baron Hulot. Bien mieux! selon l'esthétique moderne, le pur instinctif est, au fond, et sans qu'il soit même besoin de le dire, la matière artistique *par excellence*, la vraie matière: « Entre

(1) M. Maurice Donnay, à propos de *l'Entrevue* de M^{lle} Colette Willy. *Matin* du 24 octobre 1913.

toutes les héroïnes de mon théâtre, dit un de nos dramaturges les plus écoutés, il en est trois pour lesquelles je ne puis me défendre d'une certaine prédilection : Jeannine de *l'Enchantement*, maman Colibri et l'héroïne de *la Marche nuptiale*. Jeannine peut être avant toutes les autres, *parce qu'elle est l'instinct pur et sans mélange*. » L'auteur n'ajoute pas une explication, tant il lui paraît impossible qu'une telle raison ne suffise pas à ses contemporains pour justifier sa préférence (1).

1) Cette religion pour la peinture du pur instinct qu'encombre aucune organisation a produit chez nos contemporains un culte spécial, parmi le théâtre classique, pour *Bajazet*. « Personnages de cour, mais de cour d'assises », dit M. Albert Guiron, apparemment en manière de louange. Comme si l'héroïne qui prononce :

Je perdrais ma vengeance en la rendant si prompt

ne faisait pas preuve d'une passion terriblement traversée par le pouvoir de voir clair en elle-même. Chose curieuse : déjà en 1838, il y avait lieu de défendre Racine contre ceux qui aimaient à voir dans Roxane une pure instinctive. Et qui prenait cette défense ? Le « romantique » Musset ! (*Mélanges de littérature et de critique*, *Esprit de Bajazet*.)

On sait qu'une des raisons du culte spécial que nos contemporains vouent à la musique entre tous les arts, c'est précisément le monopole qu'elle a de pouvoir dire ces états d'âme élémentaires. Aussi bien veulent-ils maintenant qu'elle n'en dise point d'autres : l'âme d'Yseult est beaucoup trop « organisée » ! Et qu'est-ce que la musique a à faire d'un Hans Sachs, « herr professor » ! d'un Wotan, « bavard sociologue » ! Cette esthétique de l'âme élémentaire conduit naturellement à peindre presque exclusivement la femme et les enfants ; c'est ce qui se voit en effet dans l'art auquel nous faisons allusion.

Qu'on nous entende en tout ceci. Il ne s'agit pas de contester que le « pur instinctif » ait droit de cité parmi les matières d'art. Nous pensons même que c'est une des gloires de ce temps de l'y avoir fait entrer. Il s'agit de dénoncer cette volonté moderne

qu'il soit *seul* matière d'art, qu'il le soit du moins *par excellence*. Parce que, dites-vous, il est *seul réelité*? Comme si l'intelligence ne l'était pas autant! Comme si l'âme d'un Goethe était moins *réelle* que celle de Mélisande! Parce qu'il est la « racine de l'être »? Mais où avez-vous pris que l'art doit peindre exclusivement cette région? Dites donc la vraie raison : parce qu'il est *le plus éminent*.

Souvent la volonté de dire exclusivement les états de l'âme élémentaire se combine, chez nos auteurs, avec celle de se dire soi-même. On se dit alors soi-même et dans ses états d'âme élémentaires, genre où excellent les femmes, et dont voici un assez bon exemple : « J'étais là, mais indocile, désaccordée et silencieuse, à cause d'un lézard apparu et disparu magiquement, à cause d'une aigrette de lavande balancée sous un frelon fourré de liru et d'orangé, à cause d'un cri de berger invisible, de

l'ombre grillagée et claire, qui bougeait sous un olivier. * (1) On sait, non seulement le goût, mais l'estime littéraire toute spéciale, — l'admiration, — dont ce genre est l'objet.

Nous venons de montrer encore un genre que réclame le désir général et où excellent les femmes. On remarquera que *tous* les attributs littéraires qu'exalte l'esthétique contemporaine sont de ceux que les femmes possèdent au plus haut point et qui forment comme un monopole de leur sexe : absence d'idées générales, religion du concret, du circonstancié, perception rapide et toute intuitive, ouverture sur le seul sentiment, intérêt porté à soi-même, au plus profond

(1) Colette Willy (le *Matin*, 16 mai 1912). On trouve un mouvement du même ordre dans un poème de MM. Gondinet et Ph. Gille :

Pourquoi suis-je attristé au chant d'une colombe.
Pour une fleur fanée, une feuille qui tombe.

(Lekone, acte I.)

de soi-même, au plus intime, au plus incommunicable, etc... *Toute l'esthétique moderne est faite pour les femmes.* Les hommes luttent. Beaucoup essayent d'imiter la littérature de leurs rivales. Hélas ! il faut qu'ils se résignent : il y a un degré d'inintellectualité et d'impudeur qu'ils n'atteindront jamais.

Nous ne disons rien de cette volonté de nos contemporains, — qu'ils n'expriment même pas, tant elle leur semble naturelle, — que la peinture du cœur humain soit uniquement celle de l'amour. C'est là une chose qui date de trois cents ans dans la société française. Rappelons toutefois qu'au *xvii^e* siècle quelques-uns protestaient ; et non seulement des artistes comme Corneille, peu habiles à peindre ce sentiment ; non seulement des hommes d'Église, comme Rapin ou Bouhours ; mais des personnes du monde : Bussy, l'abbé de Villars, Subligny, Saint-

Évremond, M^{me} de Sévigné. Voit-on une de nos mondaines s'élevant contre le théâtre de M. de Porto-Riche parce qu'il traite trop exclusivement de l'amour?

Leur volonté que l'art peigne l'âme élémentaire n'est, au surplus, qu'un épisode de celle qu'ils ont que l'art soit nécessairement *profond*, qu'il peigne exclusivement les régions *profondes*, les replis *profonds* de l'âme humaine. Comme si de grands artistes tels que Ronsard ou La Fontaine étaient *profonds*!

Ici encore, l'esthétique de nos contemporains, en tant qu'elle vénère la représentation de ces régions où le discours se tait pour faire place au « pur sentir », au « pur agir », tend directement à la religion du comédien. Au reste, la religion du comédien en tant que pur gesticulateur est assez nettement constituée aujourd'hui : j'ai là sous les yeux une page où un homme du monde

exalte un comédien pour le « dos » qu'il fait dans telle scène (1). Remarquons aussi comme l'auteur dramatique associe de plus en plus délibérément le comédien à son action sur le public, et l'y associe en tant que pur gesticulateur (2). Un homme s'est rencontré, d'une puissance de mépris incroyable, mauvais écrivain autant qu'habile dramaturge; il n'a jamais conçu une phrase sans l'associer dans son esprit au comédien qui la jouerait; il a remplacé la conduite des passions par les passions elles-mêmes, il a substitué le geste au discours et le horizon à la réplique. Non seulement le parterre l'a acclamé, mais les salons dits les plus fins. Et ses détracteurs l'ont copié.

Le culte de nos contemporains pour la

(1) *Tourps*, 5 nov. 1907.

(2) On observe, à ce propos, l'abondance et le détail des indications des jours de scène dans le théâtre moderne. Pas un chef Racine.

vie élémentaire, leur mépris pour la vie évoluée, ne paraît pas seulement à leur esthétique. Dans leurs vues sur le monde vivant, dans leur « philosophie biologique », la seule vie qui les intéresse est manifestement la vie élémentaire, la vie *protiste*; c'est à elle seule, sans même qu'ils croient devoir nous en prévenir, que s'appliquent toutes leurs définitions de la vie (« incessant changement de direction », « incommensurabilité avec l'idée », etc.); la vie qui tâche à dépasser ce moment, à stabiliser le changement, à conquérir la consistance (par exemple, l'effort de l'animal à se faire une vertèbre), cette vie-là ne les touche pas; elle est, pour eux, au fond, une *défection* à la vie, un retour à la matière inerte (1). Aussi bien les seuls faits de

1 Rien de plus suggestif, à ce point de vue, que de comparer la philosophie biologique en vogue aujourd'hui avec celle (de H. Spencer) où se plaisaient nos pères: l'*Évolution créatrice* met en relief dans le phénomène vital, et presque exclusivement, l'attribut de *mobilité*; les *Principes de Biologie*, celui d'*organisation*.

conscience qui, selon eux, exigent du psychologue une attention *de choix*, une méthode d'exception (un « renversement de la connaissance ordinaire », une « catastrophe de la pensée »), ce sont les faits de la conscience *élémentaire et inorganisée*. Les faits de l'âme évoluée, fonctionnant par concepts, — l'activité d'âme d'un Descartes, par exemple, formant l'idée de substance, — ces faits-là, les plus banales méthodes suffisent, paraît-il, pour les comprendre. Mais le plus significatif, c'est, dans leur vie courante, dans leurs jugements mondains, leur suprême religion pour les personnes mobiles, prime-sautières, « vivantes », leur mépris pour les gens réfléchis (je dis *mépris*; on ne les trouve pas ennuyeux, on les trouve *inférieurs*). Je sais une jeune comtesse, ornement de nos salons, dont toute la pensée n'est qu'une orgie de sursauts discontinus, le raisonnement un cyclone d'impressions.

le jugement un cliquetis d'images; elle a donné la mesure de sa puissance intellectuelle quand elle a comparé le profil d'une illustre femme de poète à celui d'un couteau à poisson et l'un de nos hirsutes d'Institut à un écureuil en chaussons de lisière. Le monde ne se contente pas de l'aimer et de lui faire fête comme on doit aux enfants; il la trouve un exemplaire humain supérieur à Newton.

Cette jeune comtesse fait parfois songer à ce passage de Proudhon : « J'ai une petite fille qui, à trois ans, cherchant des mots pour les choses qu'elle voit, appelle un tire-bouchon *clef de la bouteille*; un abat-jour, *chapeau de la lampe*; l'éléphant du Jardin des plantes, *pied de nez*; un glaçon, *pièce de glace*; les dents de son peigne, *doigts de peigne*, etc. Cette enfant a toute la philosophie qu'elle aura jamais et qu'une femme, par sa propre force, peut acquérir : des à peu près,

des analogies, des fausses ressemblances, des drôleries; rien de défini, ni analyse, ni synthèse, pas une idée adéquate, pas ombre d'une conception. »

L'estimation systématique des personnes en raison de leur vivacité d'esprit, et non de leur jugement, semble une chose assez récente dans la société française. Elle paraît avoir été inconnue avant le XIX^e siècle. Retz déclare n'avoir vu que M^{me} de Chevreuse « en qui la vivacité suppléait au jugement », et il ne se montre point ultra-friand de ce genre de mérite. Tout le monde sait que les portraits de M^{me} de Scudéry exaltent infiniment plus la justesse de l'esprit que sa fantaisie; qu'elle pense faire l'éloge d'une femme en disant, par exemple, que, « quelque prompt que fût son imagination, elle ne devançait jamais son jugement. » (1)

(1) Portrait de la comtesse de Maure, dans le *Grand Cyrus*.

Méditons encore l'évaluation qui paraît dans ces lignes : « Son esprit (à la duchesse du Maine) n'emploie ni tour ni figure, ni rien de ce qui s'appelle invention. Frappé vivement des objets, il les rend comme la glace d'un miroir les réfléchit, sans ajouter, sans omettre, sans rien changer. J'avais donc beaucoup de plaisir à l'entendre. » (M^{me} de Staal-Delaunay.) Cet éloge de l'esprit objectif chez une mondaine et par une mondaine, est-il rien qui sépare autant l'ancienne société française de la nôtre?

VOLONTÉ QUE L'ART SOIT EXALTÉ.

PERFECTIONNEMENT DU MATÉRIEL LYRIQUE.

Un autre aspect de la volonté qu'ont nos contemporains d'éprouver de l'émoi par les produits de l'esprit est le goût extraordinaire,

presque exclusif, qu'ils manifestent pour la littérature *exaltée* ou du moins *pathétique*. On peut dire qu'à très peu d'exceptions près (par exemple, M. Anatole France, dont aussi bien la fortune en a pâti), tous les auteurs goûtés du public depuis vingt ans, — MM. Barrès, Maeterlinck, Romain Rolland, Suarès, Claudel, Peguy, Adam, L. Bertrand, — sont des auteurs *vibrants*, la plupart au ton extrêmement monté, constamment sous pression. Il semble que l'écriture tempérée et raisonnable ait perdu toute espèce de valeur esthétique pour la société française, chose tout de même singulière chez les descendants de ceux qui avaient fait l'accueil qu'on sait aux écrits de La Bruyère et donné dix-huit éditions en deux mois au livre de Montesquieu. On se demande où est aujourd'hui la mondaine qui croirait rabaisser un auteur en disant que « sa clarté est celle de l'éclair et sa cha-

leur celle de la fièvre. » (1)... Toutefois le plus intéressant, c'est la véritable science qu'a montrée la présente société, par l'entremise de ses écrivains, à perfectionner l'arsenal de l'exaltation littéraire, à décupler le rendement de cette source d'émoi.

On a d'abord furieusement intensifié les sources naturelles du lyrisme, celles où il puise depuis qu'il existe, et qu'un romantique (2) énumérait un jour avec toute la candeur souhaitable : l'amour, la religion, le patriotisme, la mélancolie. Pour ce qui est du lyrisme de l'amour, il suffit de nommer telle de nos « dionysiennes » pour dire si on a su le corser depuis le jour où les berquinades d'une Desbordes-Valmore sem-

(1) M^{me} du Deffand sur J.-J. Rousseau (29 juillet 1776). — Le *Mercury français* du 27 juillet 1793 parle aussi, pour le déplorer, du ton « continuellement exalté » de la littérature d'alors.

(2) De Blossville. (Voir Des Granges, *la Presse littéraire sous la Restauration*, p. 230.)

blaient le dernier mot de l'érétisme. En fait de lyrisme religieux, convenons que les extases d'un Lamartine sont des oraisons de petite-fille auprès des « anéantissements au divin » où nos gens se plongent avec un Verlaine ou des foudres jehoviques qu'ils brandissent journellement avec un Claudel. Les chants de guerre d'un Barbier, d'un Delavigne, voire d'un Déroulède? bruits de trompette d'enfant à côté de cette fanfare de gallicité, de cette curée de l'étranger, qu'on sonne, au coin du feu, avec M. Rostand. Au reste, la puissance émotive du lyrisme patriotique a été portée au centuple par la savante combinaison qu'on en a faite de nos jours avec des lyrismes qui ne lui sont pas nécessairement liés : lyrisme de la race, de l'« obéissance à nos morts », du « déterminisme national », avec le romantisme historique. Quant au lyrisme de la mélancolie, on peut affirmer que, en tant que vraiment dis-

pensateur de voluptueuse dissolution, il est une invention de ce temps. Qu'est-ce que les désenchantements — tout oratoires — d'un Olympio, qu'est-ce que les tristesses toutes plastiques d'un Chateaubriand, auprès de ces états d'âme proprement épanchus, de ces lassitudes vraiment mortes à toute armature, à toute arête vive, où nos contemporains seront venus s'évanouir avec M. Barrès? Qu'est-ce que le culte de la mort, tout linéaire, tout conceptuel, chez un Léopardi, chez un Leconte de Lisle, en regard de ce capiteux évanouissement de l'être, pur sentiment exempt d'idée, qu'ils viennent goûter dans la *Mort de Venise*, et qu'un moraliste, il y a cinquante ans, semblait pressentir dans ces mots : « Écoutez-là (la mort pleureuse), la prêcheuse équivoque, vague et molle, nageant au flot des rêveries, mêlant à la douleur je ne sais quoi qu'on aime, les douces et saintes larmes,

de deuil? de plaisir? on ne sait. . » (1) La littérature morticole aura été un don fait à la France par nos contemporains (2).

Aussi bien a-t-on vivement intensifié une autre source traditionnelle de pathétique : le *lyrisme du mystère*. On peut même dire qu'on l'a proprement créée. Qui comparera, en effet, ce qu'est ce lyrisme chez nos maîtres de 1830, pour qui les choses sont « mystérieuses » entre cent autres épithètes du bric-à-brac romantique et quasi automatiquement, comme chez Homère l'aurore est « aux doigts de rose » ou les conseils de Zeus « incorruptibles », avec la sombre ap-

1) Michelet, *la Bible de l'humanité*, VIII.

2) On n'a peut-être pas assez remarqué que Chateaubriand décrit la mélancolie, sans la résoudre, bien au contraire. (Voir, *Génie du christianisme*, liv. III, ch. ix : « De vague des passions ». Il incrimine l'influence des femmes.) Citons aussi : « J'ai eu eu, eu avoir cette vilaine maladie du doute, qui s'est au fond qu'un enfantillage, quand on n'est pas un parti pris ou une parodie. » (Lettre d'Alfred de Musset à la duchesse de Castries, 1840, citée par Arède Bayine, *Alfred de Musset*, p. 24.)

plication que mettent nos bardes à prendre de cet aspect des choses une conscience toute spéciale, au point qu'ils lui consacrent parfois (Maeterlinck) des ouvrages tout entiers? Ajoutez la volonté qu'ils ont, aux grands applaudissements de leur public, de ne plus faire état dans la nature que de ce qui leur paraît mystérieux, de rejeter comme indigne d'intérêt tout ce qui leur semble intelligible. « Je délaisse un livre, prononce un de leurs porte-voix les plus fidèles, dès qu'il a perdu son mystère. » (1) Ils diraient volontiers, au rebours d'un mot célèbre : « La seule chose dont on se lasse tout de suite, c'est de comprendre. » Notons encore l'extraordinaire extension qu'a reçue le champ de ce lyrisme; comme on a su, aux mystères dont se contentaient nos pères (mystère de l'amour, de la femme, de l'enfant), en ajouter d'autres

(1) *Le Voyage de Sparte*, p. 9.

et non moins émouvants : mystère de la race, des foules, de l'animal, etc., (1). Toutefois le plus remarquable ici, c'est la nette volonté qu'ils ont, non plus que l'art leur fasse simplement former l'idée de mystère, mais qu'il les transporte en cet état où, à l'évanouissement de toute idée, ils pourront, les yeux mi-clos et les lèvres entr'ouvertes, jouir de l'éternelle agnoscibilité des choses. Avec Victor Hugo ils voulaient *parler* du mystère; avec M. Maeterlinck, ils veulent s'y évanouir. On sent le progrès.

Mais le plus significatif en cette affaire, c'est la création d'une source lyrique entièrement nouvelle et merveilleusement féconde : nous voulons dire le *lyrisme moral* ou plutôt *moraliste*. Par un vrai coup de génie, on a compris quelle admirable occasion de pathé-

(1) N'oublions pas l'exploitation de plus en plus intense, par la littérature, du mystère chrétien. Voir la note I à la fin du volume.

tique c'était que de s'exalter pour tel mode moral, ou politique, ou esthétique, et l'on a ouvert à l'exploitation du lyrisme *l'idée de valeur* ou du primat de telle ou telle manière d'être ou de sentir. On s'est mis alors à vibrer : avec Nietzsche pour le primat de la morale guerrière, avec M. Barrès pour le primat de la volonté, avec M. Bourget pour celui de la tradition, avec M. Maurras pour celui de la culture, de la discipline intellectuelle, de la raison, avec M. Romain Rolland pour celui de l'inculture et de la spontanéité, etc. En même temps, par un autre coup de maître, on décrétait que la supériorité d'un mode moral ou esthétique n'est pas une chose que l'on démontre, mais seulement que l'on sent, que l'on aime ; que, par suite, l'apôtre d'une valeur n'est tenu à aucune preuve, à aucune logique, à aucune cohérence. On a ainsi ouvert la porte à un prophétisme échevelé (dont Péguy et

M. Claudel sont d'assez bons exemples), aux affirmations d'autant plus péremptoires qu'elles sont plus gratuites, d'autant plus stridentes qu'elles sont plus contradictoires ; véritable catapulte verbale, dont les sociétés les plus avides d'emoi ne s'étaient point encore avisées.

On s'est mis, disons-nous, à vibrer pour le primat de la raison. On ne voit pas, en effet, pourquoi l'amour de la raison ne serait pas un thème lyrique tout comme un autre. Il est clair qu'on peut fort bien porter la main à la garde de son épée et prendre des attitudes castillanes en prononçant : « Je suis classique, moi ! » ; comme ce héros d'un roman contemporain qui brandit une chaise sur le crâne de son interlocuteur en s'écriant : « Eh ! moi, monsieur, je suis un républicain modéré ! » Le romantisme de la raison était tout indiqué. Encore fallait-il y penser. (Voir la note J à la fin du volume.)

Marquons, d'ailleurs, chez nos mondains, en dehors de ce goût du lyrisme moraliste, un réel *moralisme*, une réelle absorption par les passions morales. Tout le monde peut constater que le ramage des boudoirs s'alimente infiniment plus de discussions morales ou politiques qu'intellectuelles ou littéraires. Marquons-y surtout une volonté de pesanteur, de dogmatisme dans le traitement des questions, un total refus de légèreté (au meilleur sens du mot). Nous avons fait allusion ailleurs (1) à cet auteur, éminemment capable du trait, comme l'ont montré les écrits de sa jeunesse, et qui, depuis vingt ans, s'interdit tout sourire et ne quitte plus le solennel, par obédience au beau monde. On n'a peut-être pas assez remarqué que, bien avant 1914 et alors qu'elle n'avait aucun sens de la gravité

(1) *Les Sentiments de Cédias*, p. 184.

de l'heure, la société française ne connaissait plus l'ironie.

Enfin un autre trait de génie, dans la même direction, a été d'ouvrir au lyrisme l'exploitation de certaines théories scientifiques et philosophiques capables de lyrification, — en les simplifiant, bien entendu, et les déformant au préalable, comme il convient pour ce genre de traitement. C'est ainsi qu'on a livré à l'exaltation littéraire la théorie du déterminisme de Taine, plus particulièrement du déterminisme de la race (lyrisée par M. Barrès), la théorie de la conservation de l'énergie (lyrisée sous le nom de *Retour éternel* par Nietzsche et M. Maeterlinck), la théorie de la constance biologique (théorie de Quinton) lyrisée par M. Bourget, la théorie de l'inconscient (lyrisée par M. Maeterlinck). Au surplus, ce lyrisme scienti-philosophique est aussi un effet de la prétention qu'a toujours eue le romantisme

d'être familier avec la haute pensée abstraite (non sans la protéger). On sait que, tout en serrant dans leurs bras Sienné et Grenade, nos bardes citent volontiers Kant et Schleiermacher, satisfaisant ainsi ces deux besoins dont la synthèse caractérise une société démocratique : soif d'émotion et scolarité.

Un des effets de cette esthétique a été que maint auteur contemporain s'est condamné au lyrisme, alors que sa nature était rien moins qu'échevelée. « Ils portent tous le thyrsé, dit Platon, mais peu sont possédés par le dieu. » On a vu naître alors un lyrisme châtré, une sorte de saturnales d'instituteurs, dont M. Romain Rolland offre un assez bon exemple. C'est Rollin à Caprée. Au reste, chez tels de nos Pindares et malgré leurs efforts, l'esprit critique est toujours là.

Qui rampe dans sa fange et s'y croit ignoré.

M. Paul Souday n'a-t-il pas signalé (1), chez l'un de nos plus terribles pourfendeurs de cet esprit, certains morceaux (et peut-être de ses meilleurs) qui sont de la pure critique? Oh! l'impitoyable analyste.

VOLONTÉ QUE LA CRITIQUE, L'HISTOIRE, LA SCIENCE,
LA PHILOSOPHIE SOIENT ÉMOUVANTES.
LE PANLYRISME

Enfin, et c'est évidemment là leur plus beau coup d'audace, on s'est mis à demander de l'émoi, et uniquement de l'émoi, à la critique, à l'histoire, à la science, à la philosophie.

On a voulu que l'activité du critique consistât, elle aussi, à « sympathiser » avec son personnage, à « coïncider » avec le « dynamisme » de son être, hors de toute fonction

(1) *Temps*, 31 janvier 1912.

intellectuelle et proprement *jugeantz*. De pures unions mystiques avec l'« âme » de Villon, de Pascal, de Beethoven, de Tolstoï, de Dostoïevsky, de saint Augustin, simples états du cœur, simples actes d'amour, ont été, *pour cette raison*, saluées de *vraie critique*, de *seule critique*. Le subjectivisme, le lyrisme, ont été formellement présentés comme des valeurs en cette matière. Celui-ci reproche à un censeur d'avoir mal jugé un ouvrage à prétention nettement critique (*Les Jeunes Gens d'aujourd'hui* par Agathon) parce qu'il en a méconnu le « lyrisme, l'attitude sentimentale qui en fait tout l'intérêt » (1); cet autre, attaqué sur l'insuffisance documentaire d'une de ses œuvres qui vise manifestement à l'exégèse (*La Colline inspirée*), croit se justifier en se plaignant qu'on ne le prenne

(1) J. Florence contre M. Paul Souday (*Les Écrivains français*, janvier 1914.)

pas « dans son flot, dans son abondance, dans sa direction »; un troisième, harcelé pour l'inanité critique d'une étude sur Saint-Augustin, aux allures nettement dogmatiques, pense désarmer son adversaire en déclarant qu'il a voulu « communier avec l'âme » de ce grand homme. Notons bien qu'il ne s'agit point ici, chez nos esthètes, de rendre à la sensibilité personnelle du critique la part qu'elle doit avoir dans l'effort pour comprendre les mouvements humains, et qu'une certaine école, dite scientifique, — « tout par les fiches », — avait méconnue (1); il s'agit de lui faire *toute la place*, à l'exclusion de toute autre activité. Le subjectivisme

(1) Rappelons que cette part a été formellement reconnue par un philosophe que nos subjectivistes poursuivent pourtant d'une haine toute spéciale : par Herbert Spencer, dans ses pages sur l'« esthétique physiologie » ou science des faits de sensation (*Principes de psychologie*, tome I^{er}). « La position de l'esthétique physiologie, dit-il notamment, est tout à fait unique. Elle n'appartient ni au monde objectif ni au monde subjectif, mais, prenant un terme de chaque, elle s'occupe de leur corrélation. »

doit être la méthode critique (1). Aussi bien, le ton monté, l'*os magna sonaturum*, dont nous parlons plus haut, a été étendu à la critique. On a inauguré, visiblement pour la grande joie de tout un public, une sorte de critique pathétique, inconnue jusqu'ici parmi les genres, et dont voici quelques exemples : « Ce regard, ces inflexions, cette volonté (d'un héros de Ch.-L. Philippe), ah ! ce n'est pas seulement un personnage de roman qu'ils nous font reconnaître, mais une plus réelle figure, etc. » Ou encore : « Mots ! je ne vous laisserai pas, même mots, et je ne vous tiendrai pas quittes, tant que

(1) On trouvera cette conception, exprimée avec toute la candeur souhaitable, dans l'Introduction que M^{me} de Cajanello a mise en tête de sa *Biographie de Sophie Kossakowsky*. « Ce n'est pas la vérité objective, s'écrit cette femme du monde, que je cherche dans l'histoire de Sophie. Que signifie d'ailleurs la vérité objective lorsqu'il s'agit d'expliquer une âme ? » L'auteur affirme alors sa résolution de décrire l'âme en question « avec son point de vue particulier sur elle », et, très évidemment, elle ne conçoit pas qu'on puisse faire de la critique dans un autre esprit.

vous aurez encore quelque chose à dire. Nous ne vous laisserons, Seigneur, que vous ne nous ayez bénis. » (1) En même temps, on a voulu que la critique ne traitât que de l'individu, qu'elle proscrivît toute notion de *classe d'esprit*, tout *genre*, tout rapport, toute loi (c'est le culte de Sainte-Beuve, du moins de celui des *Lundis*, qu'on veut voir, d'ailleurs, plus individualiste encore qu'il n'est); et aussi qu'elle ne consistât qu'en *impressions*, en « intuitions », qu'elle répudiât tout essai de vue d'ensemble, toute systématisation, bref tout ce qui pourrait, par malheur, donner lieu à penser. On se souvient avec quelle ferveur, dans la célèbre joute d'Anatole France et de Brunetière sur la nature de la critique, ils ont embrassé la doctrine du premier, résolus d'ignorer que les éblouissantes volutes d'Ariel laissent

1. *Annuaire Lit. et P. Litt.*, 1900, p. 100.

intacte cette fois la position de Caliban, et qu'on peut concevoir une critique littéraire, parfaitement digne de ce nom, qui soit pourtant autre chose qu'un délicieux bruissement d'impressions en vol libre (1).

Marquons aussi leur désir, — impliqué encore dans leur culte de Sainte-Beuve, — que la critique leur fasse considérer des états psychologiques plutôt que des « phénomènes littéraires », des *âmes* plutôt que des *œuvres*. On sait, — et c'est certainement un des grands éléments de son succès, — combien d'études l'illustre critique consacre à des auteurs dont l'importance littéraire est quasi nulle (femmes, magistrats, courtisans, militaires), mais dont les écrits lui sont une

1. Est-il besoin de dire que la critique de M. Anatole France est bien autre chose qu'impressionniste, mais pleine de ces vues d'ensemble, de ces coordinations, dont l'auteur veut si vivement paraître indemne? Rien de plus significatif du goût public que l'acharnement de tant de maîtres modernes, — Renan, France, Lemaitre, — à nous faire croire qu'ils n'ont point d'idées organisées.

occasion de retraicturer une âme; combien volontiers, pour les maîtres, il s'attache à leurs productions secondaires, notes, brouillons, lettres intimes, plutôt qu'à leurs grandes œuvres, souvent beaucoup moins expressives, en effet, de leur psychologie. Ce culte de nos contemporains pour Sainte-Beuve se complète ici par leur haine de Taine en tant que lui, au contraire, utilise la psychologie de l'écrivain pour expliquer son œuvre, « replace au premier rang de l'étude critique les œuvres littéraires, conçues, ainsi qu'il faut, comme des œuvres d'art, qui doivent l'existence à leurs auteurs, mais qui, enfin, *se sont détachées de leurs auteurs*, et, sinon vivent, du moins existent par elles-mêmes, dans leur unité, identité personnelles. » (1)

(1) Lanson, *Hommes et livres*, avant-propos, et « l'Histoire littéraire et la Sociologie » *Revue de sociologie et*

On ne saurait trop dénoncer cette volonté de nos contemporains de considérer les œuvres *par rapport à la personne de leurs auteurs*, jamais en elles-mêmes. C'est une des meilleures preuves de leur application à éprouver de l'émoi par les produits de l'esprit, à éviter tout état intellectuel. Rencontre-t-ils, par exemple, cette pensée : « Une femme oublie d'un homme qu'elle n'aime plus jusqu'aux faveurs qu'il a reçues d'elle » ? Croyez-vous qu'ils vont s'appliquer à goûter la valeur de la remarque, à en discuter la portée, à admirer le bonheur de

de morale, juillet 1904.) On trouvera une critique de la méthode de Sainte-Beuve, faite du même point de vue, chez Otbenin d'Haussonville : *Revue des Deux Mondes*, févr. 1875 : « Il y a une beauté littéraire, impersonnelle en quelque sorte, parfaitement distincte de l'auteur lui-même et de son organisation, beauté qui a sa raison d'être et ses lois, dont la critique est tenue de rendre compte. Et si la critique considère cette tâche comme au-dessous d'elle, si c'est affaire à la rhétorique et à ce que Sainte-Beuve appelle dédaigneusement les Quintilien, alors la rhétorique a du bon et les Quintilien ne sont pas à dédaigner. »

l'expression? Pas du tout; ils chercheront quelles circonstances de la vie de La Bruyère ont pu lui suggérer ce mot, s'il a aimé, s'il a été quitté, s'il a souffert... Mais où cette volonté est le plus significatif, c'est quand il s'agit d'ouvrages nettement porteurs d'idées, et qui vivent en tant que tels, de ceux d'un Montesquieu, d'un Guizot, d'un Auguste Comte. N'allez pas leur parler de ces idées pour elles-mêmes, de leur action dans le monde en tant qu'idées et détachées de leur auteur, leur montrer par quelles transformations c'est encore elles qui nous nourrissent aujourd'hui. Tout cela leur semble oiseux. Mais contez-leur que Rousseau découvrit sa doctrine de la bonté naturelle de l'homme sur la route de Vincennes, en allant voir Diderot, et dans une telle agitation qu'il n'en pouvait plus respirer, ou que telle vue d'Auguste Comte qui a bouleversé la philosophie est due à ses

rapports avec Clotilde de Vaux; voilà pour eux la vraie critique, et qu'ils acclament.

Ne se plaît-elle pas, elle aussi, aux personnes plutôt qu'aux idées, cette critique qui s'emploie à montrer quelle fût exactement la pensée de tel philosophe, dans son esprit à lui, et porte peu d'intérêt à la déformation sous laquelle cette pensée s'est répandue dans le monde? Sans doute, la pitié veut qu'on lave les grands hommes des excès que la passion populaire leur fait tenir. Mais n'est-ce pas leur pensée *ainsi trahie par la passion populaire* qui constitue proprement l'histoire des idées parmi les hommes? Brunetière ne fait-il pas preuve d'une profonde sensibilité à l'histoire sociale des idées quand il dit que « s'il est intéressant de savoir ce que Descartes a pensé, il l'est bien plus encore de savoir ce que ses contemporains ont cru qu'il avait pensé »?

Est-ce bien important de savoir que Jésus a condamné la propriété, que Spinoza admet le gouvernement autoritaire, que Newton n'a pas cru à la réalité concrète de l'attraction universelle, que Darwin n'a jamais fait profession d'athéisme, alors que c'est dans la mesure où on leur fait dire le contraire que les philosophies de ces grands hommes sont devenues des idées embrassées par l'humanité? Au reste, le véritable goût des idées est si rare, même chez l'intellectuel professionnel, qu'une histoire des idées, proprement considérées en elles-mêmes et abstraction faite systématiquement de la personne de leurs auteurs, n'a pour ainsi dire point été tentée. *La Philosophie des Grecs* d'Édouard Zeller reste une œuvre à peu près unique en ce qu'on en a pu dire (non, d'ailleurs, sans quelque nuance de blâme) que « les idées y sont présentées dépouillées de tout élément humain, de tout ce qui peut

rattacher une idée à une âme individuelle, à une sensibilité, à une conscience. » (1) Voilà qui suffirait à assurer au critique allemand une vigoureuse impopularité près de nos esthètes. Par contre, quelle pitié que le patriotisme leur défende d'embrasser H.-S. Chamberlain, pour qui la critique philosophique doit être *uniquement biographique* ! (Voir son étude sur Kant.)

Pareillement, ils ont voulu que l'histoire, elle aussi, consistât principalement à *voir* les battements de cœur du passé. On a clamé avec le maître allemand : « Toute l'histoire comme *vécue et soufferte* personnellement ; ainsi seulement elle sera vraie... Pas de descriptions ; tous les problèmes traduits en sentiments, jusqu'à la passion. » (2) On a

(1) ALFRED CROISSET, préface à la traduction française des *Penseurs de la Grèce* de Gomperz.

(2) Cité avec enthousiasme dans un article intitulé « Pascal et Nietzsche », *Revue germanique*, janvier 1914.

voulu (Péguy et ses adeptes) que les vrais historiens fussent les chroniqueurs, qui *vivent* leur époque sans vouloir la comprendre. On a fait honte à l'historien de s'efforcer d'être impartial, de s'appliquer, selon le précepte antique, « à n'être pas citoyen »; on a souhaité, avec un autre Allemand (Treitschke), qu'il répudiât cette « objectivité anémique, rigoureusement contraire au vrai sens historique », qu'il écrivit « avec colère, avec indignation ». On a voulu trouver dans l'œuvre historique l'âme de l'auteur autant que celle de ses personnages. Ici aussi, la subjectivité, qu'on avait jusqu'alors déplorée comme un mal inévitable et qu'on tâchait de réduire, a été honorée, recherchée, cultivée. Pour un peu on ferait à Joinville un mérite historique de ce qu'on est à douter s'il n'a pas plus écrit sa propre vie que celle de son héros, s'y étant, selon la charmante expression d'un contemporain, « destretement enclâssé comme

fit le sculpteur Phidias dans les plis de la robe de Minerve ». On a méprisé l'érudition, non pas à la manière de Huet, de La Bruyère ou de Montesquieu, parce qu'elle exclurait les idées générales, mais parce qu'elle « arrête le mouvement », empêche qu'on « saisisse la vie ». Enfin, ici encore, on a repoussé toute vue d'ensemble, toute coordination des faits, toute « systématique », tout ce qui pourrait offrir à penser. Nos esthètes donneraient toutes les vues générales sur la politique carolingienne ou sur le sens du régime féodal pour savoir que « Jean-sans-Terre a passé par là ». Voilà ce que demandent à l'histoire ceux dont les ancêtres délaissaient La Barre et Massuet pour leur « manque d'esprit philosophique » (M^{me} du Châtelet), donnaient vingt éditions en quelques années à l'*Essai sur les mœurs*, tançaient un mémorialiste parce qu'il rapportait des « bagatelles inutiles » et un historien parce

qu'il affirmait des faits sans références (1).

Ici encore, Sainte-Beuve est un patron (un peu méconnu toutefois) de nos esthètes.

(1) Butry, lettre du 16 août 1671 à M^{re} de Soudry sur les *Mémoires de Boncompagni*, et surtout tome III, p. 470. *Religieuse et Père Boncompagni qui lui envoie son histoire de Pierre d'Aubusson grand maître de Rhodes*. On y lit, par exemple : « Cela est bien extraordinaire qu'un simple volontaire aie pu à gagner une bataille et mérite bien qu'on cite l'auteur où on a pris cela ». Et encore : « Je voudrais qu'on ait mis à la marge l'auteur qui a écrit cette réponse ». Vous recueillerez un jour le fruit de mes peines » ; car ces prophéties descendent de grandes autorités pour être exécutées. Je surtout, à propos de cette phrase : « Mahomet frappant la sultane de son cimeterre l'étendit morte à leurs pieds », cette remarque : « Il fallait dire simplement : Mahomet tua la sultane en leur présence. On n'a nulle curiosité de savoir que ce fut d'un cimeterre qu'elle fut tuée ». On peut voir aussi les *Reflexions sur les historiens français et sur les qualités nécessaires pour composer l'histoire* par d'Argenson (1755) ; cet homme du monde blâme les « faiseurs de mémoires mal digérés », les « biographes diffus » ; il exige de l'historien « une critique exacte et sévère », etc. Toutefois ne généralisons pas trop. La plupart des mondains semblent bien avoir de tous temps souhaité que l'histoire fût étonnante. P.-L. Courier se moque de l'histoire « sérieuse » ; la petite-fille de M^{re} de Séigné, M^{re} de Simiane, veut que l'histoire « ne soit point sèche » ; Merimée n'aime que l'anecdote. Il est vrai que tout cela n'est point, comme aujourd'hui, constitué en doctrine. On suit assez bien les changements de l'esthétique de l'histoire chez les personnes du monde à travers les âges par l'évolution de leur jugement sur Quinte-Curce. On la trouvera dans le *Quintus-Curce* de M. Dumas.

Il proclame formellement, à propos de Saint-Simon, cette supériorité de l'histoire *vécue* sur cette autre histoire « qui se fonde sur les pièces mêmes et les instruments d'Etat, les papiers diplomatiques, les correspondances des ambassadeurs, les documents originaux de toute espèce » ; il tance la prétention de cette seconde histoire à reconstituer le passé avec ses « pièces dites positives ». On reconnaît une fois de plus, dans ce dernier mot, la mauvaise humeur de cet impressionniste contre toute tentative de science ou de philosophie en matière, du moins, de faits psychologiques. Sainte-Beuve est l'incarnation de cette tenue intellectuelle, — profonde signature de l'esthétique moderne, — qui donnerait Kant avec Spinoza pour posséder les mémoires d'Aspasie.

On a voulu que la science, elle aussi, n'offrit que l'émouvant spectacle de vues soudaines et rapides, « d'intuitions » ; et

non pas qu'elle les offrit à simple titre d'investigations provisoires, comme l'ont voulu tous les savants depuis Descartes jusqu'à Duhem, mais qu'elle consistât tout entière en ces mouvements, qu'elle ignorât l'idée organisée, comme aussi le raisonnement et la pensée discursive. C'est leur célèbre horreur, — particulièrement curieuse en fait de science, — pour l'esprit géométrique ou « de système », leur religion pour le seul « esprit de finesse. » (1) On a repoussé, plus ou moins franchement, toute *méthode* dans la recherche, toute conception *a priori* qui donne une direction à l'expérience. On a adoré le tâtonnement en tant qu'il sert, selon la profonde vue de Bacon, à étonner

(1) Nous avons montré ailleurs (*les Sentiments de Critique*, p. 139), la déformation qu'on fait subir généralement ici à la pensée de Pascal. Cette aversion de l'esprit de système a toujours fait partie, plus ou moins expressément, du credo des mondains (appelons-nous le chevalier de Méré) ; elle est une forme de leur horreur, dont nous parlons plus haut, pour la virilité de l'esprit. Bien entendu ils ne considèrent jamais l'esprit de système qu'en ses échecs et l'esprit de finesse qu'en ses réussites.

les hommes plus qu'à les éclairer. On a voulu que le savant, lui aussi, « fondit son âme » à celle de son sujet, qu'il pensât « biologiquement le fait biologique », « religieusement le fait religieux ». En même temps, on découvrirait soudain que la science ne donne que des *rues* sur les choses, des conceptions *arbitraires* qu'en forme l'intelligence, qu'elle substitue des *symboles* à la réalité, qu'elle procède par *concepts*, qu'elle « fige » le réel ! On voulait que, désormais, elle donnât les choses *elles-mêmes*, dans leur réalité, dans leur « fluidité ». Et on voulait que la science, du moins celle *de la vie* (c'est d'ailleurs la seule qu'on honore), considérât les phénomènes, non dans leurs ressemblances, mais dans leurs disparités, dans leur non-répétition, en tant qu'ils disent avec le poète :

Nous n'aurons plus jamais notre âme de ce soir.

En un mot, on a voulu cette chose extraor-

dinaire, mais évidemment émouvante : une science *sans abstraction*, une science *de l'individu*, que dis-je ! de la *minute* de l'individu. Notez qu'en tout ceci l'on n'a pas dit : « Nous ne voulons que sentir, nous nous moquons de la science ». On a dit : « Nous sommes la vraie science. » (1)

Enfin, on a voulu que le philosophe, lui aussi, fût une chose émue et émouvante, non pensante. On a salué, comme les vraies formes de la philosophie, des cliquetis d'« intuitions », jetées sans ordre, sans cohésion, sans critique (Nietzsche, Péguy, Sorel), espèces d'*actions verbales*, parfois fort entraînantes,

Vives comme un éclair qui durerait toujours,

attachées d'ailleurs, de leur propre avenu, à

(1) Nous avons donné (Sur le Sursis du Bergsonisme, p. 215) un « réalisme » exemple de cette prétention qu'ont nos contemporains, en se limitant au pur sentir, de faire toute la science.

adopter les procédés de l'action et non ceux de la pensée (mépris de la logique, acceptation du contradictoire, etc.). On a décidé qu'une œuvre philosophique valait par l'*art* qu'elle manifeste (Boutroux) (1), par le talent qu'elle inspire (Renan), par « les résultats qu'elle provoque indirectement » (Péguy, Sorel), par sa puissance combative (Péguy), jamais par son contenu intellectuel (2). On a statué que la rigueur du raisonnement n'a rien à voir en cette matière (3), que le style artistique seul lui convient (4), bien

(1) Voir notre *Succès du Bergsonisme*, p. 154 et suiv.

(2) Ces volontés sont exprimées avec toute la netteté désirable par Péguy *Note sur M. Bergson et la philosophie bergsonienne*. On y lit que les philosophies sont grandes dans la mesure où « elles produisent un ébranlement », où « elles se sont bien battues », que celui qui cherche si elles ont tort ou raison prouve par cela seul qu'« il ne sait pas de quoi il parle ». Nous avons eu sous les yeux de nombreuses lettres de séculiers, notamment une de M. Romain Rolland, qui félicite hautement Péguy pour cette conception de la philosophie. (Voir la note K à la fin du volume.)

(3) J. Florence, voir *supra*.

(4) Rageot, voir *supra*.

mieux! le style métaphorique (1). On a exigé que la philosophie présentât, elle aussi, l'émouvant spectacle d'une activité toute subjective, lyrique (nous sommes à l'âge du *panlyrisme*), que le penseur qui traite de la vie *devint* la vie, que sa méthode consistât en une mystique union de lui-même avec son « principe évoluant ». Enfin, de même que pour l'histoire et la critique, on a voulu que la philosophie ignorât les vues d'ensemble, ne sût que l'individuel; et aussi qu'elle donnât, non plus une vue que l'esprit prend sur les choses, mais les choses mêmes, non plus une vue sur l'amour, mais l'amour même, non plus une vue sur le courage, mais le courage. Ce dernier trait, cette haine de la philosophie en tant qu'elle ne donne que des vues sur nos chères passions, n'est pas

(1) E. Coquer, *Revue de métaphysique et de morale*, 1916.

nouvelle en nos salons. Déjà, il y a trois siècles, un invité de Ninon traitait l'auteur d'un essai d'analyse psychologique à croire que l'on entend nos bergsoniennes elles-mêmes : « Comment ! est-ce là tout ce que l'on peut dire des passions, de tous ces mouvements qui vous agitent dans la vie ! Voilà une grande mer renfermée dans un espace bien étroit. Il n'y a rien de si beau ni de si plein que l'amour, et cependant ce livre nous en fait un squelette tout sec, sans embonpoint et sans couleur. » (1) Toutefois les hôtes de Ninon, tout en réclamant l'étreinte des choses elles-mêmes, ne semblent pas avoir pensé que cette étreinte constituait la philosophie. La conception formelle d'une philosophie pathétique est bien une conquête de ce temps.

1: *La Coquette vengée*, attribuée à Ninon de Lenclos.

II

Cette frénésie de la présente société française à faire des ouvrages de l'esprit une occasion d'émoi, à quoi tient-elle?

Certaines personnes en ont proposé une explication qui, selon elles, dispense de toute autre : la présence des Juifs. C'est là une thèse assurément séduisante. Si, par un nuancement qu'on ne peut sans doute attendre d'hommes qui parlent aux foules, on distingue deux sortes de Juifs : les Juifs sévères et moralistes et les Juifs avides de sensation, — disons, à simple titre de symboles, les Hébreux et les Carthaginois, Jahveh

et Belphégor, Spinoza et Bergson, — on ne saurait nier l'importement des Carthaginois pour la littérature créatrice d'émotion, leur culte du théâtre, du comédien, leur soif (alexandrine) de l'indistinct, du non défini, du mystérieux, de la confusion du sujet et de l'objet, ni donc se défendre de voir un lien entre l'esthétique de la présente société française telle que nous venons de la montrer et l'immense place qu'ils y tiennent depuis un temps. Certaines races semblent apporter en naissant cette furie de sensation que d'autres ne prennent qu'à la longue, comme certaines espèces d'animaux possèdent de nature un virus que d'autres doivent acquérir. Toutefois cette explication nous paraît fort insuffisante. D'abord, parce qu'on ne voit pas assez que ceux des mondains qui sont indemnes de la fréquentation des Juifs soient moins atteints pour cela de l'esthétique spasmodique dont nous parlons; qu'on

ne voit pas assez, par exemple, les salons « antisémitiques » ou même « asémitiques » être moins épris que les autres de mystère ou d'infinitude, faire moins cas du théâtre ou des comédiens, du théâtre d'amour ou des *Mélisandes*. Mais surtout parce que cette explication, comme toutes celles qui prétendent expliquer le mal d'un organisme par la simple présence d'un corps externe, omet le principal : la *réceptivité* de cet organisme, l'état de déchéance préalable où il fallait qu'il se trouvât déjà par lui-même pour que l'action du corps externe fût possible. Je veux bien que l'actuelle société française ait été précipitée en alexandrinisme par l'action juive, comme le furent les contemporains de Philétas de Cos et ceux de Juvénal. *Mais c'est que cette société était déjà elle-même alexandrine*. Le même agent n'y eût point produit le même effet deux siècles plus tôt. Un cristal extérieur ne précipite

une masse liquide *que si elle est de même nature que lui*. L'action des Juifs sur la société du ^{xx}^e siècle ne fait que reculer la question. Pourquoi cette société était-elle capable de subir cette action? Pourquoi était-elle alexandrine?

On peut se demander tout d'abord si l'alexandrinisme de cette société ne serait pas simplement *un effet de son âge*; si toute société, après trois ou quatre siècles d'existence, ne devient pas alexandrine par le seul fait de sa durée, sans qu'il soit besoin d'aucune autre explication; si la recherche de plus en plus exclusive et intense de ce que les produits de l'esprit peuvent offrir de sensationnel n'est point, pour ces compagnies, la façon naturelle de vieillir, comme pour les cheveux de blanchir ou pour les artères de s'indurer. Il est assurément frappant de voir que, dans tous les pays où il y eût proprement des « sociétés », en Grèce,

à Rome, en Italie, en France, c'est sous cette forme qu'elles ont manifesté leur vieillissement, et que les nations où le temps n'a point aussi nettement produit cet effet, l'Allemagne, l'Angleterre, sont celles où il n'y eut point proprement de sociétés.

Il semble même qu'on puisse démontrer le fait *a priori*. Qu'est-ce, en effet, qu'une « société » (une « bonne société »)? C'est un ensemble de personnes privilégiées chez lesquelles une vie oisive et raffinée a créé un particulier besoin de sentir. Que viennent-elles chercher aux ouvrages de l'esprit? Une occasion de plus de contenter ce besoin. En d'autres termes, l'alexandrinisme est impliqué dans la définition même d'une bonne société et de son aspiration esthétique, comme la décomposition est impliquée dans la définition de la combinaison chimique, l'autoritarisme dans celle du gouvernement et l'intolérance dans

celle de la foi. Tenu en respect pendant le bel âge, ou âge classique, par les puissances de sévérité et de fermeté, dont la prépondérance constitue précisément la jeunesse, le mal s'épanouit quand, avec la sénescence de l'organisme, ces musculatures se relâchent et que la société, comme tout ce qui vieillit, s'affirme sans résistance dans sa propre nature. Mais ne prenons pas trop au sérieux ces assimilations du développement des sociétés à celui des individus.

Autrement important pour expliquer l'esthétique de nos mondains nous paraît être *l'abaissement de leur culture*; particulièrement la disparition, dans l'atmosphère où ils grandissent, de l'éducation théologique et du culte des lettres antiques. Nous parlons d'atmosphère, ne nous figurant point que tous les mondains d'autrefois étaient proprement appliqués à la théologie comme un Tréville ou instruits d'humani-

tés comme une Sévigné, mais que ces disciplines composaient en quelque sorte l'air qui les enveloppait, les imprégnaient comme un climat (ainsi qu'il apparaît aux écrits des moindres d'entre eux), et constatant la disparition, de plus en plus complète, d'un tel état de choses (21). Quant au rapport entre l'abandon de ces disciplines (notamment du latin) et l'évanouissement de la tenue intellectuelle, du sens du distinct, du goût des arêtes vives, de la sensibilité

21 Cette disparition est telle qu'un directeur de thèses de genre nous confiait récemment qu'il hésitait à reprendre *la Belle Hélène*, convaincu que la plupart des allusions à la légende troyenne seraient lettre morte pour les jeunes générations. Aux éléments que nous citons ici de l'amaigrissement de la culture dans la bourgeoisie française, il faut joindre l'abandon de l'étude de la logique. Cet abandon, dit un professeur Renouvier, *Logique*, t. II, p. 186, « a été poussé en France à tel point que, si l'étude des mathématiques est en partie celle du droit n'apportaient pas quelque remède à ce mal, on trouverait peu de gens instruits qui sussent bien manier la syllogisme par exemple, et n'étaient pas l'habitude de semer leur conversation de péralogismes grossiers ». Écrit en 1860. Que dirait l'auteur aujourd'hui ?

« plasticienne », c'est ce que ceux mêmes qui les méprisent accorderont.

L'abaissement de la culture dans la société française, à côté des nombreuses causes qu'on en a dénoncées (développement du sport, lecture presque exclusive de journaux, etc.), nous semble admettre encore celle-ci : l'accession aux rangs de cette société de personnes d'une autre classe, et dont l'esprit est proprement à l'état de nature (parvenus du commerce, de l'industrie, de la finance, etc.) (1). Il nous semble que, d'une manière générale, on ne tient pas assez compte, pour expliquer les décadences de goût des sociétés, de ces changements sociaux : qu'on ne remarque pas assez qu'il ne s'agit pas seulement, en ces décadences, d'une classe qui transforme ses valeurs, mais *d'un nouveau personnel*

(1) Combien plus vrai depuis la guerre, avec les « nouveaux riches » !

(de gens incultes) qui, à la faveur de transformations politiques, vient remplir en partie les rangs de cette classe, et apporte ses valeurs propres; que l'avènement du goût romantique dans la société française, par exemple, ce n'est pas seulement les descendants des Caylus ou des Rabutin qui se mettent à changer de sensibilité, c'est tout un monde de bourgeois parvenus qui entrent dans les rangs de la « bonne compagnie » et y apportent leur esthétique. De même qu'on a pu dire que le triomphe du christianisme, c'est la morale des serfs se substituant à celle des maîtres, on pourrait dire que le triomphe du romantisme, c'est l'esthétique des hommes naturels remplaçant, dans la bonne société, celle des civilisés.

Quant à ce que l'esthétique de l'homme à l'état de nature soit le romantisme, il suffit, pour s'en convaincre, de considérer les goûts

littéraires de nos bonnes et de nos concierges. On sait que certains de nos compatriotes protestent en ce qui concerne la race française : le Français, lui, serait classique à l'état naturel, ami de l'ordre en art, de la raison, de la mesure ; il ne se serait jamais départi de ces vertus sans les influences étrangères. Rappelons-nous ce qu'était le Français avant que le souffle des lettres antiques l'eût visité, ses informes poèmes de douze mille vers, son goût des truculences et des thau-maturgies ? Mais respectons la passion patriotique sous toutes ses formes.

Une condition qui nous paraît encore expliquer l'esthétique de nos mondains, particulièrement leur religion de la *vie* et leur haine du jugement (aussi leur *moralisme*), c'est qu'ils sont, infiniment plus que leurs devanciers, *pris par la vie elle-même*. D'abord, la plupart d'entre eux travaillent. Nombre de personnes dites de qualité n'arrivent

plus aujourd'hui (et combien c'est plus vrai depuis la guerre!) à soutenir leur train qu'au prix, sinon précisément du travail, du moins de mille combinaisons, de mille intrigues, de mille démarches, de mille soucis, bref de toute leur application. Cela rend assez naturel leur dédain pour l'activité désintéressée. On voit poindre le jour où, aux yeux de la « bonne société », celui qui met tout son effort « à bien définir et à bien peindre » semblera un enfant, dont on ne peut que sourire. Ajoutez la constante inquiétude que crée l'insécurité de la fortune, du rang social, de tout ce qui est situation; le perpétuel état de tension qui résulte de l'aggravation de la concurrence dans tous les domaines, du surplus de difficultés qu'il y a à obtenir les places, les honneurs, à caser ses enfants, à « arriver », à étonner, à éblouir. Remarquez aussi combien nos gens sont plus que jamais pris par l'amour, en raison du

surcroît de tentations, de facilités, qu'offre maintenant le divorce, de la disparition du sentiment religieux, du recul de l'âge requis pour l'amour (des sexagénaires, aujourd'hui, y commencent couramment des carrières). Notez enfin qu'ils vont maintenant à la guerre, et à quelle guerre ! et vous ne pourrez nier un prodigieux accroissement, dans les classes élégantes, de l'exercice de la vie et des passions. Cela n'explique-t-il pas leur détestation pour celui qui *juge* ces passions ? N'est-ce pas exaspérant, quand on vibre, quand on souffre, quand on pleure, quand on aime, de voir des gens qui, paisiblement, classent vos émois et les caractérisent, semblables à ces monstres dont parle Renan qui, au milieu d'un déchirement de notre planète où périrait l'humanité, s'occuperaient uniquement à réformer leurs conceptions cosmologiques ? J'ai idée que lorsque les soldats de Bonaparte, dévorés

par la soif dans les déserts d'Égypte et croyant tenir enfin le terme de leurs souffrances, ne trouvaient à l'endroit où ils avaient cru voir une nappe d'eau qu'une horrible lande sablonneuse, ils devaient sentir quelque colère contre le penseur qui, tranquillement, à leurs côtés, s'occupait d'édifier la théorie du mirage.

Cette intensification de l'exercice de la vie se voit également au monde des lettres et y produit les plus graves effets. Outre que les gens de lettres, eux aussi, vont à la guerre ou du moins y sont appelés, ils descendent chaque jour davantage, et pour des raisons qui passent leur volonté, de l'état de clercs à celui de laïcs. « La plupart d'entre nous ont un métier », nous apprend un correspondant d'Agathon. De plus en plus ils connaissent les soucis du ménage, et du double ménage, et du père de famille, et les préoccupations d'argent, en vue de

nécessaire, ou même du superflu, dont leur état de laïcs leur donne un grandissant besoin. Cette croissante laïcisation de l'homme de lettres nous semble expliquer pour une bonne part le caractère de la littérature contemporaine : de plus en plus exempte du souci des belles formes et de la haute tenue, de plus en plus humaine, « vivante », moraliste. Le fait pour les littérateurs de n'être plus pensionnés n'a pas seulement d'effet sur le temps et le soin qu'ils donnent à leurs ouvrages, il en a sur la conception de la vie qu'ils y expriment. Le rapport que signalait le penseur allemand, entre le caractère d'une littérature et la condition économique de ceux qui la font, semble bien n'être pas un vain mot. — Le plus grave toutefois, c'est que cette intensification de la vie s'est étendue aux philosophes. Eux aussi, aujourd'hui, sont mariés, ont des enfants, sont « dans la vie ». Une fois encore, le verbe

s'est fait chair. Nous avons dit ailleurs (1) les méfaits de cette sécularisation des philosophes : la chute de la philosophie dans la morale, sa désertion de l'étude de la nature et des grandes spéculations désintéressées. La philosophie, elle aussi, pour être bien servie, veut le célibat de ses prêtres.

Une autre cause encore de l'esthétique de nos mondains, particulièrement de leur volonté d'éprouver de la *sensation* par les produits de l'esprit, c'est *l'immense développement moderne du luxe*, plus exactement l'immense développement de ce qui, dans l'ambiance des gens fortunés, est caressement des sens et chatouillement. Notons, du reste, que c'est surtout sous cet aspect de *caressement* qu'on peut dire que le luxe des hautes classes a grandi depuis trois siècles. En tant que *magnificence*, il a plutôt rétro-

(1) Sur la *Succée* du Bergamote, p. 207.

gradé. Au point de vue de la splendeur de l'habitat, du nombre des serviteurs, du luxe de la table, de l'importance du train, qu'est-ce qu'un « grand » d'aujourd'hui auprès d'un Mazarin, d'un Fouquet, d'un Seignelay? La encore, on pourrait dire que le luxe de l'ancienne société était surtoat *plasticien*, tandis que celui de nos contemporains est de plus en plus *musical*. C'est de quoi la nature de leur esthétique nous semble une conséquence directe. Un jour, ayant été mandé par une de nos élégantes qui avait quelque ordre à me donner, j'attendais dans son salon. Parcourant des yeux cette pièce, j'admirais comme toute chose, — matière et couleurs des tentures, des tapis, des coussins, bibelots d'étagère, forme des meubles, réglage de la lumière, — y avait été précisément disposé en vue de flatter les sens, de leur épargner toute impression sévère. Ayant eu l'idée alors de regarder la bibliothèque, j'eus

le sentiment net que les ouvrages que j'y voyais. — romans « de volupté », poèmes troubles, vaporeuse philosophie, — étaient l'exact prolongement, dans l'ordre littéraire, de l'élément de caresse que je voyais au mur et sur les divans. Il était évidemment impossible que, dans cette chapelle du *foudu*, on aimât à se mettre sous la dent une rocaille de La Bruyère.

Enfin une des raisons cruciales, selon nous, pour quoi l'esthétique de la présente société française est ce que nous la voyons, c'est qu'elle est tout entière faite par les femmes. Maint auteur vous dira qu'il ne travaille que pour les femmes, qu'il n'y a plus qu'elles qui lisent. Tout le monde peut faire l'expérience suivante : dans un salon, après dîner, discute-t-en art, doctrines littéraires, esthétique ? si vous exceptez de très jeunes gens et les professionnels, pas un homme ne prend part à la conversation.

L'homme du monde grand amateur et quasi-directeur de belles-lettres, comme furent Luynes, Liancourt, Saint-Évremond, Bussy, Lamoignon, Hénault, est proprement une espèce perdue. On peut dire qu'aujourd'hui, en raison de transformations économiques qui font que l'homme du monde se tue au travail et n'a de temps ni d'âme pour aucune activité de luxe, *la direction des choses de l'esprit, dans la bonne société, appartient tout entière aux femmes*. Toutefois, au degré près, cette dictature féminine exista toujours en France dans ce milieu, et ne suffirait donc pas à expliquer le phénomène qui nous occupe. Au xvii^e siècle aussi, l'esthétique du beau monde était faite, en somme, par les femmes, et pourtant elle était tout autre (1).

(1) « Il n'y a que les femmes qui lisent, il n'y a qu'elles qui louent, il n'y a qu'elles qui achètent », disait le P. Maimbrun en 1652 — cité par F. Brunot, *Histoire de la langue française*, IV, p. 5. De même Voltaire, cent ans plus tard *Préface pour Sertorius* : « Aujourd'hui, qui fréquente nos spec-

C'est que les femmes d'alors avaient le respect de la forme d'âme masculine, s'évaluaient dans la mesure où elles y tendaient; tandis que celles d'aujourd'hui (c'est là un tournant de l'histoire des mœurs) ont décrété le mépris pour la structure mentale de l'homme, et se sont violemment installées dans la vénération de l'âme féminine. Les premières exaltaient leur sexe parce qu'il est, disaient-elles, tout autant que l'autre, *capable de raison*; les secondes l'exaltent parce qu'il en est *indemne*, parce qu'il est « toute passion, tout instinct, toute intuition ». On conçoit que les effets de leur action diffèrent (1).

On voudra bien remarquer que ces conditions de la présente société française, où nous croyons saisir la cause de l'esthétique qu'elle manifeste, sont d'un ordre profond

tacles? Un certain nombre de jeunes gens et de jeunes femmes. »

(1) Voir la note L à la fin du volume.

et ont peu de chance de disparaître. Personne ne se figure, pensons-nous, surtout avec cette guerre, que la société va devenir plus cultivée, moins prise par la vie, que les hommes vont se mettre à avoir des loisirs, les femmes cesser de pouvoir y faire régner leurs goûts. C'est dire que cette esthétique, à notre avis, et contrairement à ce que croient quelques-uns, n'est point du tout une mode, mais bien au contraire destinée à durer, voire à s'intensifier. Cela dit sans nier la probabilité de quelque choc en retour de violent « classicisme », qui, lui, sera une mode et, au surplus, une forme particulière, nous l'avons vu, du besoin de l'excessif.

III

De ces dispositions esthétiques, — et qui nous semblent donc durables, — de la bonne société française, que peut-on conclure quant à l'avenir de l'art? Que le divorce n'ira que se creusant de plus en plus entre cette compagnie et l'artiste intellectualiste, soit que nous l'appellions de ce nom parce qu'il présente des idées comme un Montesquieu, un Taine ou un Renan, soit parce que l'intelligence et le jugement président plus que le sentiment à la composition de son œuvre, comme chez un Racine ou une La Fayette. Divorce uni, encore une

fois, ne sera nouveau que par le degré, les succès temporels de ces sortes de maîtres ayant toujours, en somme, laissé d'être violents (1). Qu'on nous entende : nous ne voulons pas dire que cet artiste manquera de lecteurs; nous croyons qu'au contraire, avec l'accroissement de la diffusion du livre, avec la communication de plus en plus intense des citoyens entre eux, il en aura, il en a déjà, un bien plus grand nombre qu'autrefois; mais il les aura parmi les intellectuels professionnels, parmi des solitaires curieux des choses de l'esprit, point parmi les gens du monde. Et peut-être est-il permis de craindre que le renoncement définitif à l'attention de cette classe ne tarisse peu à peu en lui le souci de l'aimable et des formes légères qui, dans la matière de l'idée apparemment plus qu'en toute autre, est

(1) Sauf pour Taine toutefois, mais pour des raisons politiques.

une condition de l'art. Au reste, devant l'avenir promis à la vie sociale et à la culture, on peut se demander si l'apparition même de ce cerveau, à la fois artiste et intellectuel, est chose encore possible; si nous ne verrons pas désormais, éternellement distincts et « se jetant l'un à l'autre un regard irrité », d'une part, le savant, totalement étranger au « siècle », d'autre part, le séculier, rigoureusement fermé à toute discipline de l'intelligence; si la synthèse en une même tête de l'esprit scientifique de la Renaissance italienne et de l'esprit artistique de la Grèce, si cette merveilleuse combinaison qui s'alluma au xvii^e siècle en notre pays, n'y est pas un foyer à tout jamais éteint, dont Taine, Renan et France, auront été les derniers rayons;

O soleils descendus derrière l'horizon

Quant à la société en elle-même, on

peut prévoir que ce soin qu'elle met à éprouver de l'émoi par l'art, devenant cause à son tour, y rendra la soif de ce plaisir de plus en plus intense, l'application à la satisfaire de plus en plus jalouse et plus perfectionnée. On entrevoit le jour où la bonne société française répudiera encore le peu qu'elle supporte aujourd'hui d'idées et d'organisation dans l'art, et ne se passionnera plus que pour des gestes de comédiens, pour des impressions de femmes ou d'enfants, pour des rugissements de lyriques, pour des extases de fanatiques. Toutes choses peu inquiétantes pour l'État, quoi qu'en disent quelques grondeurs, si l'on songe combien cette anesthésie intellectuelle a peu empêché cette société (l'y a peut-être aidée) de remplir son devoir civique dans les circonstances que l'on sait, qu'une nation — contrairement aux clichés — peut fort bien prospérer en force et en richesse

(témoin l'Empire romain) avec une classe dirigeante de plus en plus privée de toute tenue de l'esprit, qu'au surplus enfin, ladite société dépose de jour en jour davantage le pouvoir dirigeant au profit d'autres classes, non moins inintellectuelles d'ailleurs, encore que de toute autre façon.



NOTES

NOTE A (page 2)

La pièce la plus applaudie de siècle « de la raison » fut Timocrate...

On sait que le *Timocrate* de Thomas Corneille présente un sujet extrêmement touchant. Timocrate, épris d'une princesse étrangère dont il est tenu, pour des raisons politiques, d'assiéger la résidence, s'applique pendant la nuit à détruire les travaux de guerre que son armée a faits pendant le jour. La pièce fut jouée quatre-vingts fois de suite. *Andromaque*, le plus grand succès de Racine, ne le fut que vingt-sept fois.

Il faut absolument déraciner cette croyance, qu'un certain parti politique a intérêt à entretenir, d'après laquelle les Sevigné, les La Fayette, les La Rochefoucauld, les Bussy seraient représentatifs

de l'esthétique des gens du monde sous l'ancien régime. Rien ne semble plus faux. Ces personnes de goût furent une exception. La plupart des chefs-d'œuvre de nos classiques ont été accueillis par le grand public avec une réelle indifférence : Bossuet n'a vu que trois éditions de son *Discours sur l'Histoire universelle*. Le théâtre de Racine ne se vendait pas : on réimprimait le feuillet liminaire pour faire croire que les éditions s'épuisaient ; encore en 1750, parlant d'une reprise de *Bérénice*, la gazette des mondains (*le Mercure*) disait que « le talent des acteurs avait rendu la pièce *plus intéressante qu'elle n'est en effet* » (la même année, *Cenide*, pièce larmoyante de M^{me} de Graffigny, était l'objet d'un immense succès et d'une suprême admiration). Pendant plus de cent ans, *l'Art poétique* n'eut pas les honneurs d'une édition séparée : il figurait à son rang dans la suite des œuvres de Boileau, sans qu'il fût jugé digne d'être imprimé pour lui-même. Les premières éditions des lettres de M^{me} de Sévigné faillirent ruiner leur éditeur, etc. Citons encore ceci : « On se moquait à la cour de ces sociétés de gens oisifs, uniquement occupés à développer un sentiment et à juger un ouvrage de l'esprit. » (M^{me} de Caylus.)

N'allons surtout pas prétendre qu'à cette époque

élue, les gens incultes eux-mêmes avaient bon goût. Il est peut-être vrai de dire, avec P. L. Courier, qu'au temps de Louis XIV une femme de chambre en savait plus sur l'art d'écrire qu'une académie moderne. Cela tenait aux mœurs verbales. Mais soyons sûrs que ses lectures n'étaient pas *les Provinciales* ou *la Princesse de Clèves*.

NOTE B (page 12)

Que l'expression artistique doit être un prolongement naturel de l'émotion de l'artiste.

Cette thèse a un brillant adepte, sinon tout à fait consentant, dans l'auteur de *l'Origine de la Tragédie*, pour lequel il semble bien que la poursuite du dieu Bacchus se transforme, par voie de continuité, en un chœur d'Eschyle. Elle est chère à tous les mystiques. « Je connais une personne, dit sainte Thérèse, qui ne sait point faire de vers, et qui en a composé sur-le-champ, remplis de sentiments très vifs et très prononcés... Ce n'était pas l'œuvre de son esprit, c'était une émanation de son cœur. » On ne peut se défendre de songer aussi à ces docteurs (Lautzel, Ampère, Michelet,

Paulin Paris, qui veulent que les grandes épopées, *l'Iliade*, la *Chanson de Roland*, soient des « explosions du sentiment national et collectif », lequel se serait donc mis un beau jour à s'exprimer spontanément en alexandrins ou en décasyllabes. Michelet est particulièrement bouillant : « Homère, s'écrie-t-il [*Discours sur Vico*], doit périr comme homme... ; disons mieux, il va grandir, il va devenir un être collectif, une école de poètes, de rhapsodes, d'homérides ; que dis-je, une école ? un peuple, le peuple grec, dont les rhapsodes n'ont fait que de répéter, moduler les traditions poétiques. » Et plus loin : « On peut insister : en supposant qu'un peuple entier ait été poète, comment put-il inventer ces artifices de style, ces épisodes, ces tours heureux, ce nombre poétique ?... Et comment eût-il pu ne pas les distinguer et écarter les choses qui ne vont pas au but ! Quant au nombre musical et poétique, il est naturel à l'homme ; *les bégues s'essaient à parler en chantant ; dans la passion, la voix s'altère et s'approche du chant...* »

Toutefois cette doctrine est moins, chez Michelet, religion du sentiment que de la démocratie, et volonté (commune à tous les hommes de 1848 : Proudhon, V. Hugo, Ed. Quinet) d'expliquer les grandes œuvres de l'histoire par des mouvements

collectifs et hors des individus. (Voir, par exemple, sa volonté que la journée du 10 août 1792, celles de juillet 1830, n'aient pas été l'œuvre d'un homme.)

NOTE C. (page 35.)

Sur la confusion des genres.

Nous ne signalerons point, parmi les goûts de nos contemporains pour l'indistinct, leur goût pour la confusion des genres, non pas que ce goût leur manque, mais parce qu'ils n'ont même plus l'idée que les genres pourraient n'être point confondus. Parmi les explications qu'on peut donner de ce goût, en voici une qui nous paraît faire honneur à l'ingéniosité de son auteur autant qu'à son sentiment social :

De notre temps on pense que les genres en se démantelant se sont appauvris (1), que les tons en se soutenant se sont affaiblis. On veut, par exemple, qu'en

(1) Écrit en 1825. — On trouvera un débat du temps sur la question des genres dans la préface des *Odes et Ballades* (1826).

démêlant les styles, la France se soit privée pendant près de deux siècles de la sagacité, de la naïveté et de l'énergie de Montaigne. Ne peut-on répondre que les qualités de Montaigne, en se distribuant entre La Bruyère, La Fontaine, Montesquieu et d'autres, ont acquis chacune un développement qu'elles n'auraient pas eu en lui...

Je n'ai pas la présomption et la témérité de m'élever ici contre le retour de la littérature vers le mélange de genres, de tons et de style que l'on a regardé, du temps des précieuses (1) et depuis, comme de la barbarie.

Aujourd'hui la séparation des genres dans les écrits littéraires est devenue à peu près impossible; elle ne peut plus être une règle de l'art d'écrire, au moins une règle aussi sévère qu'avant la Révolution. La raison de cette différence est que la littérature d'une nation est l'expression de ses mœurs.

Pourquoi les genres se démêlèrent-ils à la naissance de notre littérature sous Louis XIII et Louis XIV? Pourquoi se remêlent-ils aujourd'hui?

C'est que sous les deux rois que je viens de nommer, la France était gouvernée par des habitudes de respect, qui sont aujourd'hui perdues sans retour...

Les gradations des rangs qui procédaient du monarque, avaient produit celles du respect dans le langage des hautes classes, en avaient nécessité

(1) Les précieuses marquent, pour l'auteur, la perfection de la société française. Un des buts principaux de son ouvrage est de les désolidariser d'avec les précieuses ridicules.

l'étude, en avaient amené le discernement et le tact, et avaient fait de ce discernement un point d'honneur et de bien-être...

L'auteur montre la disparition progressive du respect, et conclut :

Le respect du moins dans nos mœurs, le reste éprouve une détente qui se prête à tous les tons, à tous les langages. (BORDERER : *Mémoire pour servir à l'histoire de la société polie en France*, p. 170 et suiv.)

Citons, d'autre part, cette intéressante protestation contre l'art « sans divisions » :

Dans la nature, tout est dans tout; tout s'entrecroise, tout est alternative et métamorphose incessante. Mais, au point de vue de cette diversité infinie, la nature est un spectacle convenable seulement pour un esprit infini. Pour que des esprits finis pussent en jouir, il fallait leur donner la faculté d'imposer à la nature des limites qui n'y sont point, d'y introduire des divisions et de gouverner leur attention selon leur bon plaisir.

Cette faculté, nous l'exerçons à tous les moments de la vie; sans elle il n'y aurait pas pour nous de vie possible; nous serions aussitôt à la proie de l'impression présente; nous réverrions sans cesse et sans savoir que nous rêvions.

Le propre de l'art est *de nous aider à introduire cette division dans le domaine du beau*, et à *fixer* notre attention. L'art isole en fait tout ce que notre esprit isole ou désire pouvoir isoler dans la nature, qu'il s'agisse d'un seul objet ou d'un assemblage d'objets divers; il maintient sous notre regard cet objet ou cet assemblage d'objets, en éclairant et en concentrant les objets autant que le veut le sentiment qu'ils doivent produire.

Quand nous sommes témoins d'un événement important et touchant et qu'un autre événement sans intérêt se met en travers, nous cherchons à échapper le plus possible aux distractions dont nous sommes menacés par ce dernier. Nous en faisons *abstraction*. Si donc nous retrouvons dans l'art ce que nous désirions retrancher de la nature, nous ne pouvons manquer d'en être rebutés. (LESSING, *Dramaturgie de Hambourg*, 44^e leçon. — Suit une sage exception en faveur d'une certaine fusion du tragique et du comique.)

On voit que nos actuelles théories sur l'art qui doit donner la réalité dans sa « totalité indivisible » ne sont pas neuves. N'est-ce pas cruel de voir le bon sens se dresser contre elles, de toute sa hauteur, dans la personne d'un Allemand?

NOTE D (page 41)

... *La sensation causée par la musique est une sensation diffuse et épandue.*

On pourra remarquer à ce propos que la musique, si unanimement saluée comme productrice d'impressions d'amour, ne provoque point l'érêthisme sexuel, la *tension* amoureuse, mais un état vague et agréablement diffus, un état de volupté et non de désir (nous parlons de la musique *pure*, non du thème intellectuel que l'imagination brode à propos d'elle).

NOTE E (page 42)

Autres raisons pour lesquelles les sensations de la vue sont infiniment moins troublantes que celles de l'ouïe, de l'odorat et du goût.

1° Les sensations de la vue sont naturellement inséparables de l'idée de l'objet qui les cause; elles sont de la sensation *mêlée d'état intellectuel* (celui-

ci prenant même à peu près toute la place); on pourrait les appeler de la sensibilité *claire* (1); les sensations de l'ouïe, etc..., oubliant très facilement l'objet qui les suscite, constituent de la *sensation pure*, exemple, autant que peut l'être un état de conscience, d'élément intellectuel (2); elles sont de la sensibilité *trouble* :

2^o Les sensations de la vue imposent au sujet l'idée d'une chose *extérieure à lui* (jugement d'extériorité); elles lui disent la *limitation*, l'état *fini* de son être; les sensations de l'ouïe, etc..., lui semblent venir *de l'intérieur*; elles lui semblent un accroissement de son être par ses propres moyens; elles lui disent comme l'infinitude de son moi.

On peut dire encore, dans le même ordre, que les sensations de la vue imposent au sujet l'idée de *distinction* entre lui et la chose sentie (état *intellectuel*, principe de sévérité), au lieu que les

(1) « La vue est éminemment associée à la conscience claire » Ravaisson, *de l'Habitude*, p. 23, 35.

(2) Fénelon semble avoir bien compris que la musique est dissolvante dans la mesure précise où elle manque de concomitant intellectuel : « L'harmonie qui ne va qu'à flatter l'oreille n'est qu'un amusement de gens faibles et oisifs...; elle n'est bonne qu'autant que les sons y conviennent au sens des paroles » (Lettre à l'Académie.)

sensations d'ouïe, etc. ..., impliquent ce sentiment, si cher à nos esthètes, d'une *confusion* entre le sujet et l'objet;

3^e (et surtout) : Les sensations de l'ouïe, — plus encore celles de l'odorat et du goût — ébranlent un appareil nerveux lié à une vie organique bien autrement profonde que ne l'est les sensations de la vue. On sait que certains sons, certains parfums, peuvent produire de profondes modifications bulaires, circulatoires, ce que n'a jamais suscité aucun objet visuel, du moins comme sensation et hors de l'intermédiaire de l'idée (1).

Bien entendu, toutes ces raisons ne sont séparées l'une de l'autre que dans notre analyse, et agissent conjointement dans la réalité.

Une autre cause encore pour quod la musique est un art si émouvant, c'est qu'elle est proprement une *action humaine*. Une cathédrale, un tableau, une statue, un livre, *est* acte de l'acte humain; un concert *est* une telle action; il y a là devant nous de la vie qui est en train de se

(1) Plus précisément aucun objet visuel en lui-même forme (par certaines analogies) peuvent produire des modifications organiques. C'est pour quoi les parfums produisent (sans le moyen d'un sensuel de nos sens) !

dépenser, de se consumer (c'est pourquoi le graphophone, qui vous supprime cette action, est peu émouvant). De ce point de vue, l'amour de la musique est parent de l'amour du théâtre. Aussi bien, la musique est-elle d'autant plus émouvante qu'elle implique une dépense plus profonde de l'être humain, la forme la plus troublante étant le chant, qui est l'ébranlement humain lui-même, l'instrument à vent venant ensuite qui est encore le souffle humain, et seulement après eux l'instrument à cordes. C'est assurément un signe de leur raffinement dans la recherche de l'émotion que cette application de nos contemporains à réclamer de plus en plus, dans les orchestres, la prépondérance des bois sur les cordes. (Voir, par exemple, les écrits de M. Laloy.)

Cette plus grande puissance émouvante de l'instrument à vent avait déjà été remarquée par Aristote, qui avait aussi déjà compris qu'elle tient à la présence du souffle humain : « Pourquoi, dit-il, le chant est-il plus agréable lorsqu'il est accompagné de la flûte que de la lyre ? C'est que le chant et la flûte se mêlent naturellement, *tous deux venant du souffle*, tandis que le son de la lyre, *qui ne vient pas du souffle est moins sensible...* » (*Sur la Musique*, chap. XLIII.) Toutefois le penseur grec

n'en conclut pas à une supériorité esthétique du chant autédique (1).

Voici une page qui exprime, en un beau mouvement, cette volonté que la musique vaille dans la mesure où elle approche du souffle humain :

Le plus ancien, le plus vrai et le plus bel organe de la musique, l'organe auquel notre musique doit son existence, est la *voix humaine*; de la façon la plus naturelle, elle fut imitée par l'*instrument à vent* qu'imita à son tour l'*instrument à cordes*; le son collectif harmonieux d'un orchestre d'instruments à vent et à cordes a été à son tour imité par l'*orgue*; mais l'orgue massif fut enfin remplacé par le *piano* moins encombrant. Nous observons là tout d'abord que l'organe primitif de la musique, en passant de la voix humaine au piano, en arriva à un manque d'expression de plus en plus grand. Si les instruments de l'orchestre, qui avaient déjà perdu le timbre de la voix parlée, pouvaient encore imiter le son de la voix humaine d'une manière très suffisante, dans sa faculté

1) Aristote semble avoir vu aussi quel pouvoir émuvant la musique doit à ce qu'elle est une action : « Pourquoi les rythmes et les chants lyriques, dit-il profondément, étant des sons vocaux, ont-ils une signification morale, tandis qu'il en est autrement des choses qui affectent le goût, la vue ou l'odorat? C'est peut-être qu'ils sont une *mouvement*, comme sont aussi les actes. Or l'activité est essentiellement morale et produit la moralité; au contraire, ce qui affecte le goût et la vue ne produit pas le même effet. » (*Ibid.*, chap. XXIX.)

d'expression variée à l'infini, et vive dans ses manifestations; si les tuyaux de l'orgue pouvaient conserver à ce son sa durée seule, mais non plus son expression changeante; le piano, finalement, ne fit plus qu'indiquer ce son même en laissant à l'imagination de l'oreille à penser son véritable corps. C'est ainsi que nous avons dans le piano un instrument qui décrit seulement la musique. (R. WAGNER, *Opera et drame*, p. 203.)

Que le pouvoir émouvant de l'orgue soit dû à ce qu'il évoque l'idée du souffle humain et du chant collectif, c'est ce que semble avoir entrevu l'auteur des lignes suivantes, encore qu'il y veuille évidemment exprimer bien d'autres choses :

Il me semble que les orgues, dans leur arrangement, représentent l'harmonie réglée et ordonnée du ciel. La multiplicité des tuyaux représente la multiplicité des saints, qui chantent les louanges divines selon leur rang. Et cette harmonie se fait par le moyen du vent, qui exprime le Saint-Esprit, qui remplit chaque saint selon sa capacité, et qui le fait ainsi résonner à proportion de sa portée, et leur Dieu selon la mesure de sa grandeur et de sa grâce. Le vent est porté par le secours d'un homme qui le pousse, qui signifie Jésus-Christ, lequel, comme serviteur de l'Eglise et des saints, leur suscite le Saint-Esprit, et leur distribue par lui ses grâces et ses bénédictions. Car, soit en la terre soit au ciel, c'est

Jésus-Christ en nous qui pousse les souffles de l'Esprit. Celui qui joue représente le Père, qui ne résume rien que conformément à l'idée qu'il a conçue en son Esprit, et qui, après avoir préparé et forgé lui-même les instruments de sa louange et de sa gloire selon son bon plaisir, s'en sert après selon ce qu'il lui plaît, pour composer cette divine musique et cette admirable harmonie de ses louanges.

Plus loin, l'auteur veut encore que le jeu de l'orgue signifie le chant collectif, du moins dans le ciel :

... Et peut-être est-ce aussi pour ce sujet (pour associer les Anges à nos louanges) qu'à la Sainte-Messe on joue des Orgues au *Gloria in excelsis*, quoiqu'on n'en joue pas au *Credo*; parce que le *tebiria* ou *psalterion* est le Cantique des Anges, en la société desquels nous entrons prenant part à leurs louanges; mais le *Credo* étant une profession de foi qui ne se fait que sur la terre, les Orgues qui figurent l'harmonie du ciel y sont muettes. (M. OLIER, *Lettres spirituelles*, XCV, 1672.)

NOTE F (page 61)

Le XVII^e siècle et la couleur locale

Les poètes du xvii^e siècle, quoi qu'on en ait dit, regardaient formellement la couleur locale

comme une valeur d'art, — en tant qu'élément de vérité, bien entendu, non en tant que source d'émotion, — et tous ils y prétendaient. « J'aurais fait un crime de théâtre, dit Corneille dans l'examen d'*Horace*, si j'avais habillé un Romain à la française. » Racine, dans toutes ses préfaces, s'attache à se justifier comme historien véridique. (Voir aussi *Art poétique*, III : « Des siècles, des pays étudiez les mœurs... ») Comment Taine a-t-il pu dire que c'est « par mégarde » qu'ils « laissèrent tomber parfois de la couleur dans le contour idéal et nu *que seul ils voulaient tracer* » ? — Chose curieuse : chez qui trouve-t-on, par contre, un ardent réquisitoire contre la couleur locale ? chez le « romantique » Chateaubriand :

Il y a dans l'homme deux hommes : l'homme de son siècle, l'homme de tous les siècles ; le grand peintre doit surtout s'attacher à la ressemblance de ce dernier. Peut-être aujourd'hui met-on trop de prix à la ressemblance, et, pour ainsi dire, à la calque de la physionomie de chaque époque. Il est possible que, dans l'histoire comme dans les arts, nous représentions mieux qu'on ne faisait jadis les costumes, les *intérieurs* c'est l'auteur qui souligne, tout le matériel de la société ; mais une figure de Raphaël, avec des fonds négligés et de flagrants anachronismes, n'efface-t-elle pas ces perfections du

second ordre? Lorsqu'on jouait les personnages de Racine avec les perruques à la Louis XIV, les spectateurs n'étaient ni moins ravis ni moins touchés. Pourquoi? parce qu'on voyait l'homme au lieu des hommes. (*Études historiques*, préface. — Voir aussi : MUSSET, *Namouna*, LXXIV.)

NOTE G (page 87)

Qu'une œuvre, selon eux, est belle dans la mesure où elle est émouvante.

C'est là, chez nos contemporains, un critérium constant. C'est émouvant, disent-ils, donc c'est beau. « *Le Vieil Homme*, dit une de nos Pythies (M^{me} Séverine), est tout de même un chef-d'œuvre, car en le lisant notre cœur bat plus vite. » À vrai dire, cette mesure du beau n'est point chez eux l'effet d'un système; ils ne conçoivent pas qu'il puisse y en avoir une autre et on les plonge dans une réelle stupeur, comme par l'annonce d'une chose à quoi ils n'avaient jamais songé, quand on leur dit qu'il existe des chefs-d'œuvre (telle fugue de Bach, tel conte de Voltaire) qui ne font point battre le cœur (1).

(1) On rencontre aujourd'hui ce genre d'esthétique chez des personnes de la plus haute culture : un prince des

Voici quelques lignes d'une mondaine du xviii^e siècle qui montreront combien les séculiers de ce temps différaient des nôtres sur ce point :

Je reviens donc à mes lectures : c'est sans préjudice de *Cleopâtre* que j'ai juré d'achever... Je songe quelquefois d'où vient la folie que j'ai pour ces sottises-là; j'ai peine à la comprendre... Le style de La Calprenède est maudit en mille endroits: de grandes périodes de romans, de méchants mots, je sens tout cela. J'écrivis l'autre jour à mon fils une lettre de ce style, qui était fort plaisante. Je trouve donc que celui de La Calprenède est détestable, et cependant je ne laisse pas de m'y prendre comme à de la glu : la beauté des sentiments, la violence des passions, la grandeur des événements, et le succès miraculeux de leurs redoutables épees, tout cela m'entraîne comme une petite fille; j'entre dans leurs desous; et, si je n'avais M. de La Rochefoucauld et M. d'Hacqueville pour me consoler, je me pendrais de trouver encore en moi cette faiblesse. (M^{me} de Sévigné à M^{me} de Grignan, 12 juillet 1671.)

On voit que, pour cette mondaine, l'envoi que lui apporte un ouvrage, — et qu'elle se plaît à

lettres. M. André Gide trouve que M. Anatole France n'est décidément pas des plus grands parce qu'il ne lui cause pas le « tremblement »; M. Anatole France lui-même déclare qu'« une chose surtout donne de l'attrait à la pensée des hommes : c'est l'inquiétude. » *L'ibido sentiens*.

éprouver. — n'en mesure aucunement la valeur (1); qu'elle persiste à penser, *malgré la joie de son cœur*, que la valeur d'une œuvre se mesure à l'art qu'elle contient; qu'autrement dit, en ces matières, c'est l'esprit seul qui juge (2). On voit encore que cette mondaine (rien ne la fait tant dater) se reproche l'émotion qu'elle éprouve, et a proprement honte. (Imagine-t-on cela chez Claude Ferval?) Marquons aussi l'étrange pouvoir qu'elle a, au milieu de son plaisir, de parler sans respect de l'objet qui le cause. Se peut-il qu'une femme ait si peu de religion pour ce qui fait battre son cœur? Au surplus, cette façon de jouir d'un objet et d'en même temps le mépriser est essentiellement d'une chrétienne.

NOTE II (page 90)

A propos des Pensées de Pascal.

Le livre des *Pensées* est, au premier chef, un de

(1) Invoquant, elle admire hautement Bourdaloue dont elle déclare, d'ailleurs, qu'il ne « l'émeut pas » (Lettre du 25 décembre 1671.)

(2) De même, Bourne dans sa préface d'*Autobiographie*, loue Madame de M. par « ce d'est pas seulement du bien qu'elle juge de la bonté d'un ouvrage ».

ceux qui, par les jugements successifs dont ils ont été l'objet au cours du temps, permettent de suivre l'évolution du goût public. « Ce serait un ouvrage bien intéressant, dit très justement M. Anatole France (1), que l'histoire des variations de la critique sur une des œuvres dont l'humanité s'est le plus occupée, *Hamlet*, *la Divine Comédie* ou *l'Illiade*. » Ajoutons les *Pensées*.

Il semble bien que, pendant tout le XVIII^e siècle, on goûta l'intelligent effort qu'avaient fait les éditeurs de Port-Royal, et à leur suite l'abbé Bossut (1779), pour introduire quelque ordre dans ces débris, pour en rectifier les incorrections. Bien loin qu'on se réjouit de l'état informe où l'auteur avait laissé son œuvre, on le regrettait, et Voltaire semble avoir exprimé le sentiment de ses contemporains quand il déplorait le « galimatias » de tant de ces pensées, ou leur parfaite intelligibilité. Au début du XIX^e siècle, l'ouvrage

(1) *La Vie littéraire*, IV, IV. — D'Alembert dit de même dans une parole que M. Albert Cherel a prise pour épigraphe d'un savant ouvrage sur la renommée de Fénelon au XVIII^e siècle : « On a fait un livre : *Des différentes révolutions de la fortune d'Aristote* ; on pourrait en faire un second, très intéressant et très philosophique, des variations de la renommée des souverains et des auteurs. » On sait que P. Stapfer l'a tenté pour quelques auteurs.

commence d'être admiré pour son incohérence. L'œuvre un peu colonnée que les éditeurs essayent de lui substituer est comparée à une « misérable hutte que l'Arabe du désert a bâtie au pied des ruines de Palmyre ». Encore semble-t-il que le mobile de Chateaubriand, en cette sorte, soit d'ordre chrétien plus qu'esthétique (l'édition à laquelle il s'en prenait était de Condorcet). Au milieu du siècle, Cousin pousse son cri de guerre contre les trahisons de l'édition de Port-Royal; toutefois ce qu'il veut exalter dans les *Pensées*, ce qu'il reproche à Nicole et à Roannez de nous avoir caché, c'est la parfaite « liaison » des parties entre elles, c'en est le caractère « profondément travaillé ». Au reste, le mouvement de Cousin semble loin d'avoir été unanimement suivi : M. de Saci déclare s'en tenir à l'édition de 1670; Ch. Nodier (un romantique!) pense que les changements apportés par Port-Royal auraient reçu l'approbation de Pascal, et ne s'extase pas du tout devant la nature d'« ébauché » du livre; l'abbé Maynard, fidèle à l'esthétique qui fit toujours l'honneur de sa robe, considère comme une trahison à l'esprit de Pascal de ne pas faire de choix dans ces matériaux. Enfin, à la fin du siècle et de jour en jour davantage, de Sainte-Beuve à M. Sur-

rés en passant par Brunetière, une des principales beautés des *Pensées* c'est qu'elles sont inachevées... Voilà un bon symptôme du progrès qu'a fait, depuis deux cents ans, notre sentiment esthétique.

Pascal semble avoir eu personnellement peu de respect pour le mode romantique que certains de nos contemporains viennent vénérer en lui. Dans son *Entretien avec M. de Saci*, il parle sans déférence de cette vertu « qu'on peint avec une mine sévère, un regard farouche, des cheveux hérissés, le front ridé et en sueur, dans une posture pénible et tendue, loin des hommes, dans un morne silence et seule sur la pointe d'un rocher... » On croit reconnaître tel de ses plus ardents zélateurs, qui devait lui faire un jour une illustre « visite », et on se demande, non sans angoisse, comment il l'aurait reçu.

NOTE I (page 127).

... *L'exploitation littéraire du mystère chrétien.*

Il semble que nos chrétiens actuels et leurs fournisseurs littéraires procèdent plus que jamais

à une déformation quelque peu hérétique du sens du mot mystère. Selon l'orthodoxie, le mystère paraît bien être une vérité inconnaissable en dehors de la révélation bien plutôt qu'une proposition incompréhensible par essence. Sans doute le mystère a quelque chose d'inintelligible, mais ce n'est point sur cet attribut que la théologie, du moins française, porte l'accent. Les maîtres du xvi^e siècle sont particulièrement formels sur ce point. « C'est un mystère, chrétiens, déclare Bourdaloue parlant de la Résurrection de Jésus-Christ, *mais ce n'est point un mystère obscur ni difficile à pénétrer* ». « Nous ne sommes plus au temps qu'il faille cacher les mystères; ceux (des exégètes) qui se sont rendus obscurs ont eu de bonnes raisons pour cela. » (MALAVAI, *Pratique facile pour élever l'âme à la contemplation*, p. 346.) Citons encore ceci : « Et ne croyez pas, je vous prie, que le trésor de la piété chrétienne soit une chose si cachée et si inconnue comme vous me le mandez. C'est une lumière qui est exposée par saint Paul à tous les chrétiens, et par Notre-Seigneur à tous ses disciples, et à tous ceux qui, se contentant de l'Évangile, ne veulent rien de leur propre invention dans les voies chrétiennes. » (M. OLIVÉ, *Lettres spirituelles*, CXXXII.) Voilà bien

une déclaration de la non-agnosibilité du dogme chrétien. Il serait intéressant de rechercher si ce n'est pas surtout les besoins des sociétés mondaines et avides de trouble qui ont rendu le mystère chrétien *mystérieux*.

NOTE J (page 129)

Le romantisme de la raison.

Si l'on veut constater ce que l'apologie de la raison a de romantique chez certains de nos docteurs, dont les noms sont sur toutes les lèvres, on n'a qu'à confronter leur ton avec celui de tel écrivain du xvii^e siècle traitant du même sujet. Que l'on compare, par exemple, la proscription de l'abus du savoir, la condamnation de la *libido sciendi*, chez l'auteur de *l'Avenir de l'Intelligence* et chez Malbranche (*De la curiosité ou de l'inclination pour les choses nouvelles ou extraordinaires; Du désir de la science* (1)) ou encore chez Nicole (*De la manière d'étudier chrétiennement*, XIII). C'est proprement la différence du même thème moral traité par Ézéchiél ou par Xénophon.

(1) *Recherche de la vérité*, IV, III et VII.

L'éloge qu'on décerne journellement au grand-prêtre de l'Action française d'« être revenu aux mœurs du style classique » fait encore sourire quand on considère son enthousiasme pour ses propres doctrines, son acharnement à persuader, surtout son ton violent et méprisant à l'égard de l'adversaire (rien, en vérité, de celui de Bossuet pour Cromwell ou Jurieu, ni même de Chateaubriand pour Voltaire/). Rappelons, sur ces sujets, quelques déclarations de l'esprit classique : c'est Pellisson s'élevant contre « ceux qui soustiennent la vérité à contretemps et avec trop de chaleur, sans complaisance et sans discrétion » ; c'est Buffon voulant (*Discours sur le style*) que la « persuasion intérieure ne se marque pas par un enthousiasme trop fort et qu'il y ait partout plus de candeur que de confiance, plus de raison que de chaleur » ; c'est surtout Nicole enseignant (*Des moyens de conserver la paix entre les hommes*, L. ix) que, dans la controverse, « ce ne sont pas tant nos sentiments qui choquent les autres que la manière fière, présomptueuse, passionnée, méprisante, insultante avec laquelle nous les proposons », qu'« il faudrait donc apprendre à contredire civilement », et encore que « c'est bien assez que l'on persuade à ceux que l'on contredit

qu'ils ont tort et qu'ils se trompent sans leur faire encore sentir, par des termes durs et humiliants, qu'on ne leur trouve pas la moindre étincelle de raison ». Voilà des doctrines classiques dont on conviendra que M. Ch. Maurras les a un peu oubliées. Quant à ce qu'une action sur les masses soit impossible avec ces préceptes, nous sommes tout prêts à l'accorder. L'apostolat ne saurait être classique.

Anthinea, *l'Avenir de l'Intelligence*, c'est l'amour de l'esprit classique pris pour matière d'exaltation romantique; de même que, symétriquement, l'ouvrage de M^{me} de Staël sur l'Allemagne, c'est l'éloge de l'âme romantique traité par un tempérament classique. Mais voilà une antithèse bien romantique.

NOTE K (page 152)

A propos d'un cahier de Péguy intitulé : Note sur M. Bergson et la philosophie bergsonienne.

Ce cahier ayant été, de la part d'une revue italienne, l'objet d'un article élogieux où nous étions pris à partie, le lecteur nous permettra de mettre sous ses yeux la réponse que nous fîmes (*Canobium*, juin 1915), à l'auteur de cet article,

réponse qui souligne certains traits de l'esthétique contemporaine :

... J'avoue ne pas très bien comprendre, Monsieur, la distinction que vous faites, avec Péguy, entre la *raison raide* et la *raison souple* ni la nécessité d'adapter la seconde aux phénomènes de la vie à cause de leur *complexité*. Mon avis est que tous les phénomènes — et non particulièrement ceux de la vie — étant *souples* (je veux dire complexes et nuancés), la seule *raison* valable en toutes circonstances est uniquement la *raison souple*. En d'autres termes, la raison, selon moi, est souple ou elle n'est point, ce que vous appelez *raison raide*, je l'appellerais volontiers, et avec vous sans doute, béotisme, ou encore scolarité...

Mais cette *raison souple*, laquelle m'apparaît donc comme l'intelligence même, n'a rien à voir avec l'activité qui consiste à se mettre « dans l'intérieur » du phénomène de la vie, à « vivre la poussée vitale » à l'exclusion de toute raison, activité qui constituée, n'en déplaît à Péguy, l'intuition bergsonienne...

Je ne saurais acquiescer non plus, Monsieur, à la synonymie que vous établissez entre « abstraction » et « raideur ». Il me semble que l'abstrait peut être fort nuancé ; sans parler de l'exemple que m'en donne la mathématique supérieure, mais en restant dans le domaine de la philosophie, je n'en veux pour preuve que certaine *Réponse aux objections* de Descartes ou encore, pour en revenir aux phénomènes de la vie, les *Essais de définition de la vie* de Herbert Spencer dans ses *Principes de Biologie*.

J'ai dit plus haut que, par *souplesse* de la pensée, j'entendais sa complexité, son nuancement. Si c'est cette souplesse-là que goûtent nos contemporains, je pense comme vous, Monsieur, qu'il n'y a rien là que de très louable. Mais je crois que la souplesse qu'ils goûtent, ce n'est pas la complexité de la pensée, laquelle consiste en somme dans une gamme de concepts extrêmement divisés, c'est l'*absence de concepts*, c'est la pensée dans sa pure « fluidité » de sentiment des choses, dans son refus de « se figer », comme ils disent, en la moindre affirmation de l'intellect. « Avec des arrêts (des concepts), dit Bergson, si divisés soient-ils, vous ne ferez jamais du mouvement. » C'est ce *mouvement*, ce qu'ils veulent, précisément dans sa *proscription de tous concepts*, quels qu'ils soient. J'avoue que le goût de cette souplesse-là me semble un goût de pure sensation, assez peu respectable.

Pour en finir avec la raison raide et la raison souple, je songe que peut-être vous entendez par là, Monsieur, la célèbre distinction de Pascal entre l'esprit géométrique et l'esprit de finesse. En ce cas, permettez-moi de dire que : 1^o je n'ai point laissé de reconnaître la suprême valeur de l'esprit de finesse (que j'appelle l'*intelligence intuitive* par opposé à l'*intelligence discursive*) et de marquer (*Sur le succès du Bergsonisme*, p. 108 et suiv.) qu'il est à la base de presque toutes les découvertes scientifiques, encore que cet esprit de finesse ne m'apparaisse pas, ainsi qu'on veut nous le faire croire, comme plus particulièrement nécessaire aux découvertes biologiques ou psychologiques, et que, de plus, en aucun cas, il ne me

semble devoir se suffire à lui-même ni pouvoir se passer, pour faire œuvre de science, de l'esprit géométrique ou réfléchi; que : 2^e l'esprit de finesse — ou intelligence vive, soudaine, divinatrice, *mais intelligence* — n'a rien à voir, lui non plus, avec l'intuition bergsonienne ou abdication de toute espèce d'intelligence au profit de la pure poussée vitale. C'est toujours cette même équivoque, contre quoi je ne cesse de m'élever : le bergsonisme est constamment pris pour une exaltation des formes fines de l'intelligence, ce qui naturellement lui concilie les esprits délicats, alors qu'en vérité il est l'exaltation d'un état *non intellectuel*, qui répudie tout ce qui est intelligence, aussi bien fine que non fine, dès l'instant qu'elle est intelligence, au profit d'une pure poussée vitale; doctrine dont, au contraire, se détournent immédiatement ces mêmes esprits, pour la laisser aux seuls mystiques, quand elle leur est dénoncée dans sa réalité.

Pour ce qui est de déclarer avec Péguy qu'il y a plus d'approfondissement de l'homme dans un chœur d'*Antigone* que dans l'œuvre de Kant, c'est, j'ose dire, établir des degrés entre des choses qui n'ont entre elles aucun rapport si ce n'est par un abus des mots. Quel rapport y a-t-il entre l'approfondissement du cœur de l'homme qu'est une page de Sophocle et l'approfondissement de sa faculté de penser que veut être, par exemple, la *Critique de la raison pure*? Ce que voulait dire Péguy (et c'était le fond de son être) c'est que l'approfondissement du cœur de l'homme l'intéressait, tandis que l'approfondissement de sa faculté de penser ne l'intéressait pas. C'était un pur

jugement de valeur, la pure affirmation d'une préférence.

Il me semble que cette fondamentale préférence de Péguy ne saurait être trop retenue pour la compréhension de ce qu'est son œuvre, et surtout de ce qu'elle n'est pas. Péguy ne s'intéressait qu'aux mouvements de l'âme, à la vie, à la lutte; les idées en tant que telles (tous ses amis vous le diront) l'ennuyaient à périr. Ceux qui s'y complaisaient lui semblaient des enfants, n'avaient que ses dédain. Sa dernière œuvre est, à l'occasion de la philosophie bergsonienne, un admirable élan lyrique, — singulièrement touchant à la veille de sa mort, — en l'honneur de l'amour humain, du courage, de la lutte, des philosophies *dans la mesure où elles sont des éléments de lutte*. L'examen des idées bergsoniennes *en tant qu'idées* et de leur degré de justesse n'y est proprement point touché. Au surplus, Péguy a déclaré (voir sa note, p. 68) que prendre une philosophie avec l'intention d'établir qu'elle a tort ou raison, c'est proprement montrer « qu'on ne sait pas de quoi on parle ». Ne lui faisons pas l'injure de croire qu'il a fait ce qu'il méprisait tant.

Veuillez, etc...

NOTE I. (page 173)

... *Les femmes d'alors avaient le respect de la forme d'âme masculine, s'évaluaient dans la mesure où elles y tendaient.*

Presque toute la revendication des femmes de l'ancien régime en faveur de leur sexe consistait à soutenir qu'il est, autant que l'autre, capable d'activité intellectuelle. M^{lle} de Gournay, M^{me} des Roches, M^{lle} de Roinen (voir V. DU BLEU, *la Société française, XVI^e et XVII^e siècles*), exaltent chez les femmes, l'aptitude au « savoir ». Une héroïne des *Caquets de l'accouchée* (6^e journée), voulant démontrer la supériorité de son sexe, la fait consister en ce que, si nous « jetons les yeux sur les sciences, arts, métiers, pratiques et inventions, la plupart se trouvera tirée de la teste des femmes », et aussi dans ce qu'on a vu une infinité de « grands cerveaux de femmes régir, maintenir et gouverner » des royaumes. Le sujet d'indignation d'une élégante, dans les *Grands Jours d'Auvergne*, c'est qu'on refuse à son sexe « l'usage de raisonner », etc., etc.

La prétention qu'ont, au contraire, les femmes d'aujourd'hui de valoir par des qualités *propres à leur sexe* et dont le mâle serait dénué (spontanéité, instinctivisme, intuitionnisme), s'accompagne chez elles d'une hauteur à l'égard des hommes, d'un mépris, d'une sorte de volonté de brimade qu'aucune société d'antan semble n'avoir connue. (Il y a un livre à faire sur l'histoire des rapports des sexes dans la bonne société.) S'imagine-t-on une de nos élégantes écrivant à un ambassadeur, comme M^{me} de Sévigné au duc de Chaulnes : « Je baise très humblement les mains de Votre Excellence », ou à M. Clemenceau, comme M^{me} de Chevreuse à Richelieu : « Je suis votre servante » ? Ne perçoit-on pas, au contraire, chez les femmes d'aujourd'hui, quel que soit le rang de l'homme auquel elles s'adressent (sauf peut-être s'il est homme d'Église), le sentiment de la supériorité qu'elles se décernent de par leur état de femme et la volonté qu'on la sente ? On saisira sur le vif cette différence en lisant les lettres que reçoivent de leurs correspondantes de simples hommes du monde comme Bussy, La Rochefoucauld, Saint-Evremond, le président de Brosses. Quel parfait pied d'égalité ! Quelle absence, chez ces femmes, de tout esprit de distance ! Comme

elles sont totalement indemnes de croire qu'elles font un « honneur » à l'homme en causant avec lui ! Quelle véritable république que cette bonne compagnie !

Cette nouvelle attitude des femmes pour le sexe masculin, dans la bonne société moderne, tient encore à d'autres raisons. D'abord, c'est à peu près elles seules maintenant, dans cette classe, qui mènent une vie intellectuelle ; l'homme se tue au travail, et pour elles, ne faudrait-il pas qu'elles fussent affectées d'une élévation morale, à quoi en vérité rien ne les désigne, pour qu'elles n'en eussent point pour lui le plus profond mépris ? Ajoutez qu'ayant seules des loisirs, elles sont de plus en plus seules à avoir quelque culture, et qu'ici encore on ne voit pas pourquoi elles auraient la noblesse de ne s'en point trouver supérieures. Au reste, leur mépris pour les hommes est partagé par les hommes eux-mêmes. Je sais certains d'entre ceux-ci qui dirigent des entreprises immenses, commandent à des milliers d'ouvriers, transforment des industries et changent la face du monde ; non seulement leurs femmes, parce qu'elles se lèvent à midi et pianotent du Schumann, s'estiment infiniment au-dessus d'eux, mais ils souscrivent entièrement à ce jugement.

A côté de cette volonté de brimade de la part des femmes, et comme en sens contraire, il convient de noter une autre forme de l'invasion du mauvais goût dans les relations des sexes : la volonté de *camaraderie*. Est-il besoin de dire que cette camaraderie n'a rien à voir avec les rapports dont nous parlons plus haut du président de Brosses avec ses correspondantes ?

FIN

CE B 2421

.B45B4 1918

COO BENDA, JULIE Belphegor.

ACC# 1014039

La Bibliothèque
Université d'Ottawa

Echéance

Celui qui rapporte un volume après la dernière date timbrée ci-dessous devra payer une amende de cinq sous, plus un sou pour chaque jour de retard.

The Library
University of Ottawa

Date due

For failure to return a book on or before the last date stamped below there will be a fine of five cents, and an extra charge of one cent for each additional day.

11 MAI 1962

OCT 18 '78

DEC 05 '79

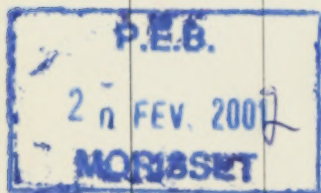
AUG 3 '78

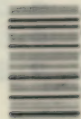
19 NOV '85

21 0978

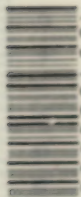
20 NOV '85

FEB 26 2002





39003



000632462b

BEN D A Y J U L I E N .
B E L P H E G O R .

